Titolo originale *Na urokach režissury S. Ejzenštejna*
Iskusstvo, Moskva 1958



Traduzione di Luigi Longo

SERGEJ M. EJZENŠTEJN

LEZIONI DI REGIA

A cura di Paolo Gobetti

Piccola
Biblioteca
Einaudi

Indice

p. 3 *Premessa*

5 La soluzione registica
25 La messa in scena
78 La scansione filmica
111 L'inquadratura
166 Problemi di composizione

Appendice

201 Filmografia
214 Nota lessicale
219 Nota bibliografica

Il primo incontro mi è rimasto impresso per sempre nella memoria.

Fu nel 1928, quando l'Istituto di cinematografia (Gik)[1] era sistemato nei locali dell'ex ristorante Jar, sul viale Leningradskij.

Squilla il campanello, e gli studenti del primo anno della sezione di regia s'affrettano a prender posto in aula.

Nella vecchia sala dello Jar, tra gli specchi, che ne ricoprono quasi interamente le pareti, si stagliano le bianche colonne, che mascherano gli stretti pannelli divisori. Le camicie da cow-boy, tra cui risaltano qua e là *kosovorotki*[2] di satin nero – abbigliamento usuale dei giovani all'inizio del primo piano quinquennale –, rendono il quadro variopinto.

Gli studenti, emozionati, aspettano l'arrivo dell'insegnante.

Il suo nome è già famoso da noi e all'estero, conosciamo il suo volto dalle fotografie, ma nessuno di noi ha ancora avuto modo di vederlo. Oggi ci terrà la prima lezione.

Si sente un rumore dietro la porta, che subito si spalanca: ed ecco che entra nell'aula...

Ci alziamo, lo guardiamo con attenzione, ma non sapremmo dire quale sia la sua statura, il suo aspetto: non vediamo neppure le persone che lo accompagnano.

Nella coscienza s'imprime un primo piano: l'immensa cupola della fronte coronata da una criniera di capelli

[1] [Gosudarstvennyj Institut Kinematografii, Istituto statale di cinematografia].

[2] [Camicie russe alte di collo e abbottonate su un lato].

scomposti e, sotto, gli occhi, scrutatori e intelligenti, che lampeggiano.

Questo primo piano si riflette infinite volte negli specchi delle pareti.

Negli occhi di Ejzenštejn s'accende una scintilla di malizia.

Sentiamo che dice:

– Buongiorno. Sedete... – Indicando le immagini riflesse negli specchi, continua: – Siete fortunati: come potete vedere, non avete un insegnante solo, ma un'infinità!

E subito la nostra tensione scompare.

Fu questo il mio primo incontro con Sergej Michajlovič Ejzenštejn. E cosí continuai a vederlo nella memoria anche in seguito, benché passassero gli anni, la criniera dei suoi capelli si facesse meno folta, e rughe spietate gli s'infittissero intorno agli occhi e solcassero la nitida cupola della fronte.

Cosí continuavo a vederlo perché ogni incontro con S. M. Ejzenštejn produceva, anche molti anni dopo, la stessa impressione nelle nuove generazioni studentesche: l'impressione d'un incontro con un uomo dal pensiero creativo appassionato, sempre teso in avanti, dedito a una ricerca ininterrotta.

A quegli occhi non si poteva mentire, non si potevano nascondere i piccoli trucchi che pochi minuti prima erano magari parsi leciti e degni.

... Ho dinanzi a me gli stenogrammi delle lezioni, i piani e gli appunti di lavoro di molti anni. Riflettono l'opera svolta da S. M. Ejzenštejn come insegnante di regia al Gik. Per darne un quadro completo ci vorrebbero interi volumi... Perché non sceglierne una parte, la piú interessante e significativa?

Ma la scelta è difficile. Nel corso di ogni lezione o esercitazione sorgevano e si esaminavano problemi tra i piú importanti dell'arte della regia.

Prendo quindi la prima cartella che mi viene in mano.

Contiene gli appunti presi nel corso delle lezioni tenute verso la metà degli anni trenta. Le stesi in qualità di assistente di Sergej Michajlovič. Apro la cartella e mi fermo alle prime pagine.

La soluzione registica

Non si tratta oggi del solito lavoro. Non è una semplice lezione, e neppure un'esercitazione pratica, come quando sotto la guida di Sergej Michajlovič il regista dalle «venti teste» – e cioè la comunità studentesca – rappresenta collettivamente frammenti e scene. Oggi gli studenti presentano i risultati delle proprie ricerche autonome.

Il compito assegnato è la regia di una delle scene centrali del *Père Goriot* di Balzac, quella dell'arresto di Vautrin. Ogni studente deve trovare la propria soluzione scenica.

Lo studente V-skij espone le proprie idee. Analizza la struttura del romanzo, definisce il posto e il significato della scena in questione nella riduzione cinematografica dell'intera opera, interpreta la natura sociale dei rapporti e dei caratteri dei protagonisti: Rastignac, Goriot, Vautrin...

Sergej Michajlovič è contento: l'analisi è acuta, le idee dello studente sull'opera sono concrete e interessanti. Ma...

La fronte di Ejzenštejn si corruga, i suoi occhi si spostano da chi parla agli altri studenti: come reagiscono a quanto viene esposto?

– Vautrin, – continua V-skij, – è di statura superiore alla media, ha i capelli color rosso mattone coperti da una parrucca. Veste di nero, e al posto della cravatta porta un nastro bianco. Balzac non usa sfumature nel ritrarre i suoi personaggi. Essi sono decisamente negativi o decisamente positivi. Accade però che lo stesso protagonista, dipinto all'inizio positivamente, venga, alla fine del romanzo,

rappresentato come negativo. Dopo il funerale di Goriot, Rastignac lancia una sfida a Parigi e va a pranzo dalla baronessa Nucingen. In questo ambiente sociale il contegno esteriore di Rastignac deve, se non vuole rovinarsi, diventare negativo. Se Vautrin, dopo che Lucien si è impiccato, continuasse la lotta, sarebbe condannato. Invece si arrende e diventa capo della polizia. In parole povere, Balzac rappresenta tutto in un contrasto di bianchi e neri. Anch'io quindi darò Vautrin in bianco e nero...

– Quando si parla di una cosa chiarissima, – lo interrompe Sergej Michajlovič, – si usa un'espressione piuttosto banale: «nero su bianco». Evidentemente la gamma bianco-nera si associa a immagini molto nette e graficamente precise. Vautrin corrisponde a una sensazione simile?... Il vero volto di Vautrin ci era noto prima dell'arresto?...

– Sí, – risponde V-skij. – È descritto nel romanzo.

Sergej Michajlovič, che si era accoccolato sui gradini che portano al piccolo palcoscenico dell'aula – quando ascolta, si siede sempre in qualche posto ai lati –, balza in piedi e comincia a spiegare:

– No, diviene noto nel corso della scena dell'arresto e attraverso quanto seguirà. All'inizio c'è in Vautrin qualcosa di misterioso e di dissimulato, cioè di poco chiaro. Che sia un fuorilegge e un avventuriero, il lettore e lo spettatore possono soltanto indovinarlo. Fino a che non gli è stata strappata la parrucca, la sua «maschera», molti particolari ci sono forniti in modo sfumato. Sorge quindi il dubbio: è opportuno presentare Vautrin con colori cosí netti e bruschi? Non corrisponde meglio alla sua caratteristica e a ciò che deve venir espresso dalla regia una certa indeterminatezza di colori?...

Segue un momento di silenzio. Gli studenti tacciono, in attesa della risposta che darà alla domanda lo stesso Sergej Michajlovič. Si tendono nell'ascolto perché ora avrà inizio ciò che distingue Ejzenštejn come insegnante: da un'osservazione particolare il discorso si svilupperà fino a toccare i principî stessi dell'atto creativo.

Ora Sergej Michajlovič è al centro dell'aula.

– Osservate, – dice, – ciò che avviene in tutta la serie

di romanzi di Balzac dove agisce il forzato Jacques Collin. Balzac farà indossare a Collin la tonaca nera, ma solo in seguito. La prima volta, nel *Père Goriot*, lo vediamo nascosto sotto il sembiante del borghese Vautrin. Egli maschera la propria colpevole natura non solo davanti alla polizia, ma anche davanti al lettore. Si realizzi per lo schermo tutta la serie dei romanzi o il solo *Père Goriot*, dovremo comunque presentare fin dall'inizio Collin mascherato. Non però nascosto dietro una «maschera nera». Balzac lo nasconde in modo piú complesso e piú interessante: la maschera di Vautrin è il suo modo di comportarsi. Vautrin si presenta dapprima come un «buon diavolo», un tipo gioviale che ama il vino e non disdegna il ballo. Un bonaccione, si direbbe. Ma è proprio questa la sua mimetizzazione, la sua maschera. Essa si squarcia nella scena dell'arresto, dopo la quale nello spettatore non rimangono piú dubbi circa la natura di Vautrin. Poi Collin si presenta nelle *Illusions perdues*, quando Lucien si appresta a suicidarsi. Ora veste di nero, ha i capelli incipriati e porta scarpe dalle fibbie d'argento; è bruno di colorito e deturpato dalle cicatrici... Di nuovo Balzac maschera Collin; s'indovina vagamente, leggendo, chi si può nascondere dietro la figura dell'abate Don Carlos Herrera. Qui porta una maschera bianco-nera. Ma nel *Père Goriot*, presentando il forzato sotto le spoglie di Vautrin, è meglio, per quel che riguarda il colore, attenersi a toni sfumati. In genere tutto ciò che ha detto V-skij circa il bianco e il nero nei personaggi di Balzac dovrebbe provocare le vostre obiezioni...

Sergej Michajlovič analizza il metodo creativo di Balzac, esamina il suo modo di descrivere nel corso delle varie tappe del suo lavoro, raffronta *Père Goriot* con *Splendeurs et misères des courtisanes*.

– Mentre in *Père Goriot* Balzac presenta a tutto tondo una figura umana, – egli dice, – in *Splendeurs et misères des courtisanes* si trovano le caratteristiche di un romanzo puramente poliziesco: al posto di caratteri si hanno pedine da scacchi, e s'intreccia una trama molto complessa, non intrinseca però, ma impostata su colpi di scena esteriori, anche se a effetto. In *Père Goriot*, invece la tra-

ma è interamente motivata dalla psicologia dei personaggi. Il romanzo vuole descrivere il disfacimento morale di Rastignac, che inizia la vita da persona relativamente onesta, ma, capitato poi nell'atmosfera del carrierismo piú sfrenato, se ne contagia. Un altro destino, descritto da Balzac nel suo romanzo successivo, *Les illusions perdues*, è quello di Lucien Chardon-Rubempré. Anch'egli tenta di seguire la via di Rastignac, ma, a differenza di quest'ultimo, fallisce e perisce. In questi due romanzi, *Père Goriot* e *Les illusions perdues*, i personaggi si manifestano attraverso molte sfaccettature. Essi sono dipinti con una vasta gamma di colori. Perché allora lo stesso Collin in *Splendeurs et misères des courtisanes* appare piuttosto come un ribaldo da melodramma? Che cosa è successo?

– Queste due opere sono state scritte a circa diciassette anni di distanza. Balzac ha impiegato tutta la vita a scrivere la sua serie di romanzi. Negli stessi anni apparve sulla scena letteraria Eugène Sue, che con i suoi *Mystères de Paris* ottenne un successo senza precedenti. Si sono conservate note di Balzac su Eugène Sue, dove Balzac non solo lo loda, ma esprime la sua invidia per lui o meglio per il suo successo. L'influenza di Sue sul Balzac dell'ultimo periodo è indubbia. E in *Splendeurs et misères des courtisanes* si rispecchiano le tradizioni del romanzo d'avventura; qui abbiamo veramente una netta scansione di bianco e di nero. È vero che anche in questo romanzo di Balzac vi sono scene piene di un'ironia sociale splendida, incomparabilmente superiore a quella di Sue. Ricordate le scene degli interrogatori. Jacques Collin, alias abate Herrera, rivela una straordinaria forza di carattere. E il procuratore invita il galeotto a presentarsi ancora una volta davanti a madame de Serisy in veste di sacerdote, dopo di che gli affida la carica... di capo della polizia. Vengono i brividi quando smascherano il forzato e al tempo stesso lo scongiurano di restituire le lettere che disonorano le signore del gran mondo. Scaturisce da queste scene la fondamentale unità tra il forzato e i furfanti dei salotti e della Borsa. Non vi è nessuna differenza nel fatto che uno capeggi i galeotti e un altro diriga una banca.

– Perciò, se il limitarsi al bianco-e-nero può essere opportuno nella riduzione di *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *Père Goriot* Vautrin dev'essere presentato in tutt'altro modo.

– L'uso del bianco-e-nero nell'abbigliamento (abito nero e cravatta bianca, come propone V-skij) riesce a dare la sensazione voluta dell'aspetto esteriore d'un bonario buontempone, d'un florido borghese?... Naturalmente, no. Il bianco-nero andrebbe bene per un avvocato, un medico, un giudice, un insegnante, un sacerdote, un professore, per un personaggio cioè che si caratterizzi con una certa severità d'aspetto. Noi invece dobbiamo cercare colori e tonalità tali da creare l'illusione della bonarietà, mentre la natura sinistra dell'uomo deve rivelarsi nell'azione. Prestate attenzione alle frasi, ai frammenti di dialogo arrischiato che di tanto in tanto Vautrin si permette. Se, per esempio, egli dice francamente il suo pensiero e l'interlocutore s'impenna, come accade con Rastignac, Vautrin è sempre pronto a volgere le proprie parole in celia. Egli si serve delle proprie maniere apparentemente bonarie come di uno scudo. E piú andiamo avanti, piú sinistre si fanno le sue celie. Ma questo carattere sinistro va localizzato non nell'aspetto esteriore di Vautrin, bensí nel suo comportamento.

– Sergej Michajlovič, – dice uno degli studenti, – qui sembra applicabile la battuta di un vecchio aneddoto teatrale: «Non è il costume che recita, ma l'attore».

– Diciamo pure, – risponde dopo una breve pausa Sergej Michajlovič, – che la citazione fatta da M-lov non appartiene al novero delle grandi idee estetiche. Tanto piú che per Vautrin è di estrema importanza ciò che M-lov ha chiamato «costume». Interpretando la parte del buon borghese Vautrin, la natura sinistra del suo carattere deve essere nascosta esteriormente con la stessa cura con cui Collin lo fa col suo comportamento. Infatti, quanto piú ordinario apparirà Vautrin all'inizio, tanto piú terribile sarà l'ora del suo smascheramento. L'enigmaticità del personaggio dev'essere interiorizzata con tutti i mezzi. Dissimula cosí bene che finché non si scopre, con l'aiuto di Michonneau, il marchio dei forzati sulla sua spalla, persino la polizia si comporta nei suoi confronti con estrema

prudenza. Ma quando i capelli rossicci di Inganna-la-morte escono di sotto la parrucca del buon borghese Vautrin, non è soltanto la parrucca che gli viene strappata, ma tutta la maschera, sí che anche per lo spettatore questo è un colpo di scena indimenticabile.

– Eppure vi è del bianco e del nero nella figura di Vautrin. E alla fine essa diventa nera, – dice V-skij tentando di difendere la propria tesi.

Sergej Michajlovič si tende come una molla, balza sul palcoscenico e dice con voce metallica:

– Proprio cosí, *diventa*, ma non lo è... Il valore dell'arte di Balzac si rivela anche nel fatto ch'egli sviluppa i personaggi nel corso dell'azione. All'inizio Rastignac può sembrare addirittura una figura positiva. Ma potete affermare che sia un eroe «luminoso»? No! Rastignac, nonostante una certa «rispettabilità» domestica, rivela una serie di aspetti, che possono far di lui un essere piú indegno e malvagio di quanto sogna Vautrin. Questi aspetti si sviluppano nel corso del romanzo, e si consolidano nelle successive scene de *La vie parisienne*. Com'è possibile affermare che i personaggi balzachiani sono presentati in bianco-e-nero, cioè in schematico contrasto?

– Certo, Balzac utilizza le possibilità del contrasto per rafforzare l'effetto ideologico ed espressivo. Ma lo fa in modo estremamente sottile. Nel romanzo, che dovete adattare per lo schermo, Balzac elabora con molta finezza i motivi di mistero su due piani contrastanti. Confrontate Vautrin e papà Goriot. Anche Goriot appare all'inizio sotto la maschera d'un personaggio quasi da vaudeville, d'un povero tapino. Creando un'atmosfera di mistero attorno a papà Goriot, Balzac distoglie l'attenzione dal mistero racchiuso in Vautrin. Egli combina magnificamente questi due misteri: quello presunto, ironicamente accolto dagli ospiti della pensione Vauquer, i quali sospettano che papà Goriot sia preda di viziose passioni e faccia il cascamorto con le signore di mondo, e quello reale di Vautrin, su cui i pensionanti non nutrono il minimo sospetto.

– Ho capito quello che vuole dire, Sergej Michajlovič, – acconsente V-skij. – Ma ecco come Balzac descrive l'abbigliamento di Vautrin: «C'era nel suo modo di vestire qualcosa di sgradevole».

Sergej Michajlovič spiega ora con pazienza come ottenere l'impressione necessaria dall'aspetto esteriore di Vautrin. Consiglia di non adottare una tinta scura uniforme, ma, per esempio, di dare a Vautrin una cravatta e un fazzoletto dalle tinte vivaci, stridenti. Bisogna vestire Vautrin come si vestirebbe un commesso improvvisamente arricchito. Un personaggio simile compera l'abito piú caro e piú vistoso che trova in vetrina. Questa mancanza di buon gusto può servire a dimostrare la sua buona posizione finanziaria in un ambiente qual è quello rappresentato dagli ospiti della pensione Vauquer.

– E che aspetto pensa di dare a Mademoiselle Michonneau? – chiede improvvisamente Sergej Michajlovič. – Porta una visiera sugli occhi. Come l'ha utilizzata?

V-skij dice d'aver abolito la visiera.

– Quanti hanno abolito la visiera? – chiede Sergej Michajlovič. La maggioranza dei presenti alza la mano. – E chi l'ha lasciata? – chiede ancora. Solo due studenti alzano la mano.

Sergej Michajlovič vuole chiarire le ragioni che hanno indotto gli studenti a rinunciare alla visiera. Quasi tutti dicono di aver temuto che la visiera – buona trovata in un romanzo – togliesse, sulla scena o sullo schermo, la possibilità di mostrare l'espressione del volto, degli occhi, la mimica del personaggio. Fanno inoltre riferimento alla messa in scena della *Comédie humaine* al Teatro Vachtangov, dove l'attrice che interpretava la parte di Mademoiselle Michonneau non portava visiera. Uno studente aggiunge di avere «trasformato la visiera in uno scialle per conferire a Mademoiselle Michonneau l'aspetto d'un pipistrello».

Sergej Michajlovič ha un risolino, poi chiede:

– Vediamo un po', a quale animale, uccello o rettile possiamo paragonare l'aspetto di Mademoiselle Michonneau?...

Da ogni punto dell'aula giungono le risposte:

– Per me, la Michonneau è un topo...

– Per me, un pipistrello!

– Per me, un uccellaccio...

– Per me... la sua mimica dev'essere la mimica d'un serpente.

Sergej Michajlovič alza la mano e subito le grida si spengono.

– L-šic ha parlato della mimica d'un serpente, – dice. – Chi di voi ha mai visto la mimica d'un serpente?

Tutti tacciono. Sergej Michajlovič, ostinato, aspetta una risposta. Allora uno studente dice, un po' sconcertato:

– Ma il serpente non ha mimica, ha una maschera immobile, muove solo la lingua.

– Proprio cosí, – replica Sergej Michajlovič, – Chazbi – (cosí si chiama lo studente) – ha ragione. La mimica del serpente, come quella dell'uccello, è immobilizzata in una maschera inerte. Ma allora la visiera, data da Balzac a Mademoiselle Michonneau, risulta un particolare azzeccato, necessario per caratterizzarne la fisionomia sia esterna sia interna. La visiera nasconde i movimenti della parte superiore del viso della Michonneau, mentre lascia scoperta la mascella inferiore, dove si muove la lingua. Mi sembra che la visiera di Mademoiselle Michonneau sia una delle piú brillanti trovate di Balzac. Questo particolare da una parte ci suggerisce che Mademoiselle Michonneau deve agire, per quanto riguarda la mimica, in chiave di serpente o d'uccello, ossia col «viso di pietra», e dall'altra caratterizza il suo spirito di dissimulazione.

– Notate, nel romanzo abbiamo la maschera finta e da vaudeville di Goriot, la maschera reale di Vautrin e infine la maschera di Mademoiselle Michonneau. Vautrin si maschera con la parrucca e col proprio modo di comportarsi, la signorina Michonneau con la visiera. Vedete qui che il principio della maschera è conservato, mentre la maschera, quale oggetto reale, è eliminata. La tradizionale maschera nera del malvagio viene cosí rielaborata in una soluzione realistica di grande interesse.

– Lei ha detto che la visiera va bene nel romanzo, mentre non sarebbe adatta per la scena e per lo schermo. Ma questo è sbagliato. Se si nasconde il volto dell'attore con una maschera, questo particolare lo costringe oltretutto a lavorare coi gesti e coi movimenti. E ciò è proprio quello che ci vuole per la Michonneau. A proposito, il teatro piú movimentato, nel senso della gesticolazione, era quello della «commedia dell'arte». Grazie alle maschere, l'educazione del movimento e del gesto vi era straordinariamente elaborata. E quando affrontate un caso come quello in esame, dovete valutare quanto si perde nella parvenza della mimica e quanto s'acquista nella caratterizzazione del personaggio. La perdita apparente – quella della mimica – viene totalmente compensata dalla recitazione fondata sul gesto e sul movimento, il che nel caso concreto della Michonneau costituisce la soluzione piú felice. Se avete proposte migliori di quella che l'autore vi offre per costruire la figura di Mademoiselle Michonneau, fatele pure. Ma quando l'autore vi dà un particolare cosí meraviglioso e cosí preciso, fate tesoro del suggerimento, ringraziatelo e non peggiorate quanto egli è riuscito a realizzare.

Per alcuni giorni, durante l'esercitazione, gli studenti continuano a presentare i propri lavori. Ognuno spiega la propria interpretazione, mostra schizzi, modelli, schemi. L'attenzione di Sergej Michajlovič si ferma sullo schizzo dello studente V-ko, che fa poi vedere a tutti i presenti. È l'interno della pensione Vauquer. Quasi al centro c'è un tavolo con alcune sedie. Le pareti sono formate da una galleria a tre piani con le scale.

– Ci racconti, – dice Sergej Michajlovič rivolgendosi a V-ko, – su quali considerazioni ha fondato l'organizzazione dello spazio scenico, come ne è stata determinata la messa in scena.

– Comincerò dalla scenografia, – dice V-ko. – In Balzac c'è una frase che dice: «Le case di queste vie e le pareti sanno di prigione». È stato questo il punto di partenza per la mia soluzione scenografica. Ho cercato di dare il senso della prigione.

– E come trasmette questa sensazione allo spettatore? – chiede Sergej Michajlovič?

– Con le pareti nude, – spiega V-ko, – e con i tre piani,

i cui pianerottoli portano alle camere dei pensionanti. Balzac dice che i piú agiati vivono al primo piano, i meno agiati al secondo e papà Goriot al terzo, in una soffitta.

– Sí, lei sa raccontare, – sospira Sergej Michajlovič, – ma bisogna anche saper tradurre in azione le proprie parole, intenzioni e idee, cioè bisogna saper trovare la giusta soluzione scenica.

– Sergej Michajlovič, – dice uno degli studenti dal posto, – V-ko ci mostra una facciata e la definisce un principio. Che principio c'è mai qui?...

– C'è qui molto piú principio di quanto non sospetti lo stesso V-ko, – risponde inaspettatamente per tutti Sergej Michajlovič. – Il fatto è che il senso di prigione risponde perfettamente alla vita della casa di Madame Vauquer. V-ko ha individuato benissimo la nota carceraria. Ma come la incarna? Qui sta il problema. Il carcere ha una serie infinita di caratteristiche che possono essere rilevate e utilizzate. Nella riduzione del romanzo si può introdurre l'elemento piú appariscente della prigione: il suo aspetto esterno, la sua apparenza. Ma si possono usare anche elementi piú complessi atti a dare la sensazione del carcere, per esempio gli elementi che rispecchiano il ritmo della vita carceraria. Quando sono stato a New York, ho visitato la famosa prigione di Sing-Sing. Là ebbi l'onore di sedere sulla sedia elettrica, naturalmente dopo avere verificato che non vi fosse corrente. Una sensazione mostruosa!... Ma l'impressione piú opprimente era data da alcuni particolari dell'ambiente. Vi era accanto una sputacchiera. Grande, lucida, splendente, come quelle che di solito si vedono dal dentista, vicino alla poltrona del paziente. Dalla sedia, attraverso una porta aperta, si poteva scorgere un tavolo, un tavolo nuovo, pulito, sul quale dopo si fa l'autopsia. Poi vidi un'altra porta, dietro la quale non mi fecero entrare, perché c'erano i condannati a morte. Nessun alone fantastico circonda questo luogo, nessuna illuminazione né ombreggiatura strana, come invece si vede in certi film. Ai condannati non si mette un copricapo particolare; vengono legati con cinghie, e alla loro testa si applica un pezzo di grosso filo elettrico messo a nudo. La sedia stessa, la sputacchiera, il tavolo pulito e la

panca per i testimoni, tutto è estremamente semplice e pratico. È proprio questa semplice praticità la cosa piú orrenda. Ma un'altra sensazione mi colpí ancora di piú a Sing-Sing; l'arresto del tempo. Per la strada, ad esempio a Broadway, alle cinque pomeridiane il movimento è tale che non si può andare avanti. Nei grattacieli gli ascensori salgono e scendono senza sosta: la metà di essi è vuota, ma si muovono. Quando invece arrivi a Sing-Sing, senti che il tempo che s'impiega per fare qualsiasi cosa, non ha piú la minima importanza: la sola cosa che conta è il tempo che bisognerà trascorrervi. Che tu faccia una cosa in fretta o lentamente, è del tutto indifferente. Questa sensazione ti prende sin dal primo momento in cui entri nella prigione. Una piccola anticamera. Una porta per entrare in un'ala dell'edificio, un'altra per entrare nell'altra. L'inserviente che ti accompagna bussa a una porta... Una lunga pausa. Poi da lontano si odono passi lenti, misurati... La porta si apre lentamente. Entra un secondo inserviente che, lento, consegna un mazzo di chiavi all'altro. Non c'è ragione di aver fretta. E il fatto che, dopo il lento bussare alla porta, l'inserviente aspetti paziente e tranquillo – sa che l'altro arriverà in ogni caso – fa un'impressione terribile. Anche questo è un contrassegno della prigione, una sua caratteristica specifica.

Poi Sergej Michajlovič dice che per rendere il senso di reclusione è meglio usare non l'aspetto esteriore del carcere, ma qualche sua particolarità caratteristica. Ricorda agli studenti le esercitazioni precedenti, quando la scelta d'un tratto essenziale in luogo dell'apparenza esterna aveva portato a una soluzione artistica piú interessante. Analizza nuovamente la scena in questione, e gli studenti si rendono conto che Balzac ha reso splendidamente il senso di condanna che caratterizza i pensionanti di Madame Vauquer ponendo l'accento sull'uniformità delle loro conversazioni e delle loro battute. Questa sensazione è rafforzata dall'arrivo di persone da «un altro mondo», per esempio, dalla comparsa di Bianchon. È come se in una prigione fosse giunto qualcuno da fuori. I suoi interessi, i suoi argomenti sono diversi, ma nella pensione si continuano a ripetere gli stessi discorsi e le stesse battute. Il

senso di reclusione che stiamo cercando è meglio renderlo su questo piano.

– Certo, – prosegue Sergej Michajlovič, – possiamo utilizzare anche qualche elemento esterno della prigione, tanto piú che la scala e la possibilità di collocare la sala e il salotto sotto, disponendo in alto le camere dei pensionanti, rende la soluzione del tutto accettabile. Ma che cosa ottiene V-ko?... Lo riconoscete?...

Sergej Michajlovič con pochi tratti disegna sulla lavagna lo schema di composizione scenica proposto dallo studente.

– Van Gogh! Il cortile della prigione! La passeggiata dei detenuti! – si sente da tutte le parti.

– Sicuro! – dice Sergej Michajlovič e mostra lo schizzo di V-ko.

– Ha preso la sua soluzione da van Gogh...! – urlano gli studenti.

– Proprio cosí, – conferma Sergej Michajlovič. – Ma il cerchio dei detenuti è stato trasferito da V-ko nell'ambiente circolare della camera. Si può dire che ha inserito il cortile nell'edificio. Non possiamo dire quindi che V-ko non sviluppi coerentemente un principio. Penso che neppure V-ko si sia reso conto di quanto sia stato coerente, e di quanto la sua tendenza sia giusta. Il problema è un altro: fino a che punto tale tendenza è riuscita a manifestarsi e a realizzarsi chiaramente? Osservate le dimensioni, in particolar modo quelle della porta superiore, la porta di Goriot. Affinché sia visibile, essa dev'esser bassa e piccola, ma allora nessuno potrà entrarci; se sarà di grandezza normale, come la scala, nessuno la potrà vedere dalla platea. Una scenografia di tale altezza potrebbe essere realizzata con buoni risultati solo in un teatro costruito appositamente; inoltre, per la sua riduzione V-ko dovrebbe chiedere che l'edificio non abbia soffitti. Però V-ko ha scelto la formula giusta. Verrà poi lo scenografo e dirà che tutto va fatto in un altro modo, e troverà una soluzione piú facile da realizzare. Come vedete, da questo punto di vista le cose vanno abbastanza bene. Ma c'è un'altra cosa che non va. Guardando lo schizzo di V-ko avete la sensazione di qualcosa che non va. Perché? Perché ha realizzato

un'idea simbolica con troppa precisione nei particolari. Il compito che si pone è d'ordine simbolico, mentre lo schizzo è risolto in chiave rozzamente naturalistica. Ecco una prima contraddizione. L'altra contraddizione nasce dal fatto che, volendo conferire alla scenografia un accentuato carattere sintetico e simbolico, anche la caratterizzazione dei personaggi dev'essere data in chiave simbolica. Ma, data la splendida trattazione e maniera realistica di Balzac, ciò è impossibile. Bisogna dare l'idea del carcere, il senso di reclusione, ma in un altro modo, puntando su aspetti piú profondi. V-ko ha proposto un principio che può determinare una soluzione, non lo si può accusare di mancanza di princìpi: ma ha fornito una soluzione che dev'essere seriamente discussa. Perché, dato lo stile vivamente realistico dell'autore, non abbiamo alcun motivo per realizzare una scenografia in uno stile d'avanguardia.

A questo punto Sergej Michajlovič va di nuovo a sedersi tra gli studenti.

– Su quali altri princìpi avete fondato l'organizzazione dello spazio scenico? – chiede.

L'atmosfera cambia di colpo. Non c'è piú il maestro famoso, il giudice severo: gli studenti hanno di fronte a loro un ascoltatore attento. E ognuno s'affretta a parlare del proprio lavoro. Uno ripete la soluzione in chiave carceraria; per altri la pensione Vauquer è una fossa, in cui sono caduti i falliti e i rottami della società; per altri ancora la pensione è una comunità di persone che si sono trovate al gradino piú basso della scala sociale; per altri, infine, addirittura un serraglio... Ma per tutti l'elemento essenziale della scenografia è la scala. Sergej Michajlovič alza nuovamente la mano.

– Avete forse deciso, – dice, – d'ispirarvi alla scala della *Corazzata Potëmkin*? Prendete da me? Ma questo è un prestito ingiustificato. Forse che nella scena di *Père Goriot* è la scala l'elemento fondamentale e dominante della messa in scena?

Sergej Michajlovič sceglie tra una serie di schizzi.

– N-žin, il suo è un tavolo da pranzo o no? – chiede dopo aver preso in mano un disegno.

– No, è il tavolo rotondo del salotto, – spiega N-žin.

– Il tavolo rotondo sottolinea il riserbo di questa gente. L'ho scelto perché in Balzac nel salotto c'è un tavolo rotondo.

– Ma l'arresto di Vautrin avviene, secondo Balzac, nella sala da pranzo, – dice Sergej Michajlovič. – Quanti hanno situato la scena dell'arresto di Vautrin nel salotto invece che nella sala da pranzo? Alzate la mano! Quanti hanno scelto il tavolo rotondo? Quanti quello ovale? Chi ha fatto un tavolo lungo?... – Le domande incalzano.

Mentre a ogni domanda si levano piú mani, alla domanda circa il tavolo lungo se ne leva una sola.

– Io ho messo un tavolo quadrato per tutti e un altro, personale, per Vautrin, – dice uno studente.

– B-lov è un noto individualista, e anche a Vautrin assegna un tavolo singolo, – osserva Sergej Michajlovič, e continua: – Dunque nelle vostre soluzioni sceniche il tavolo lungo è il meno rappresentato. Vediamo un po'. In base a quali considerazioni avete scelto il tavolo rotondo?

Benché le osservazioni critiche di Sergej Michajlovič siano di solito piuttosto severe, tutti gli studenti s'affrettano a motivare le proprie decisioni. Ma appena Sergej Michajlovič fa un lieve movimento, nell'aula regnano subito ordine e silenzio. A un cenno si alza in piedi lo studente M-lov.

– Nella mia soluzione Vautrin pronuncia il suo monologo di accusa in piedi sul tavolo, – spiega M-lov. – Gli gira e rigira intorno poi, hop!, gli salta sopra... e il monologo. E poi mi sembra che il tavolo rotondo s'adatti meglio alla mia scenografia.

– Come si chiama la tendenza rappresentata qui da M-lov? – chiede Sergej Michajlovič.

– Formalismo! – urla un coro compatto di voci.

Sergej Michajlovič sorride e, guardando malignamente di sottecchi M-lov, chiede:

– È d'accordo, compagno M-lov?

M-lov borbotta qualcosa con aria tetra.

Sergej Michajlovič gli si avvicina, si china verso di lui e sussurra, ma in modo che le sue parole si sentano in tutta l'aula.

– Lo ammetta, M-lov, lo ammetta. Le assicuro che hanno ragione...

Il vicino di M-lov ride allegramente. Sergej Michajlovič si rivolge allora a lui:

– E lei, A-cev, perché ha scelto un tavolo rotondo?

Il sorriso scompare immediatamente dalla faccia di A-cev.

– Ecco come vedo la cosa, – spiega. – Un tavolo rotondo crea in un certo senso un'atmosfera intima. A un tavolo rotondo siedono persone che in qualche modo sono legate tra loro. Un tavolo lungo invece fa pensare a una mensa: come in un monastero, la gente viene, mangia e se ne va. Ma Balzac dice che in quell'ambiente i pensionanti sembrano appiccicati insieme da qualche cosa. Mentre nell'azione tutto viene letteralmente spezzettato, il tavolo rotondo è il simbolo che apparentemente lí vive una sorta di famiglia...

– E lei?... – chiede improvvisamente Sergej Michajlovič a uno studente seduto dall'altra parte dell'aula.

Lo studente Liub-c si alza, si schiarisce la voce con un colpo di tosse e dice con aria significativa:

– Sí, qui ci vuole un cerchio, un circolo chiuso, che unisca. Tutti i personaggi sono come perle infilate in un unico filo! Per me poi, questa scena è come un'arena su cui si svolge la lotta per l'esistenza, dove la legge di Darwin della lotta per l'esistenza si manifesta con assoluta evidenza.

– E questa tendenza come la definiamo? – chiede Sergej Michajlovič agli studenti.

– Psicologismo!... Biologismo!... – si ode da piú parti.

– Io la definirei piuttosto simbolismo sociologico, – dice Sergej Michajlovič che, avvicinandosi a Liub-c, gli sussurra, come aveva fatto prima con M-lov: – Anche questa è una sottospecie di formalismo. Mi creda: da vecchio formalista, sono piuttosto competente.

– Sergej Michajlovič! – risuona la voce dello studente G-ko. – Mi rimproveri pure, ma debbo dirlo. Anch'io ho scelto il tavolo rotondo. Tutti questi personaggi siedono vicino, intrigano e spettegolano, si annoiano da soli, e s'in-

fastidiscono a vicenda. Sono nemici, ma fanno parte d'una stessa cerchia!

– Vuol dire, – osserva Sergej Michajlovič, – che di fronte alla comune indigenza e alla comune nullità sono resi uguali. Questo è uno dei motivi guida delle vostre scelte. Quindi decidete che il tavolo rotondo è atto a livellarli, a collegarli e a stringerli assieme. A unirli... Ma permettetemi di chiedervi, in questa banda, – è infatti difficile definire diversamente la piú parte degli ospiti della pensione Vauquer, – si manifestano forse sintomi d'unione e di solidarietà?

– No! – rispondono in coro gli studenti.

– Certo che no. La cosa piú tipica in questa comunità è che ognuno dei suoi componenti, nonostante la miseria piú o meno totale, mantiene rigorosamente le proprie distanze sociali in base ai rapporti di proprietà. Ecco la cosa piú importante! Ecco il loro aspetto piú caratteristico! Se uno ha in tasca due o tre franchi di piú, subito si comporta nei confronti degli altri come un signore. Quando si viene a sapere che Rastignac ha dei parenti influenti, egli cresce subito nell'opinione degli altri. Quando risulta che papà Goriot dispone di soldi e di valori, gli altri modificano immediatamente il loro contegno nei suoi riguardi. Gli inquilini della pensione si trovano al livello piú basso della società, ma, come uno specchio deformante, riproducono la stratificazione dei suoi livelli piú alti. Stratificazione crudele. Ricordiamo che la baronessa Nucingen era pronta a morire perché non veniva ricevuta in un certo salotto. Perciò, volendo parlare della sostanza della decisione da prendere, il mettere a sedere gli ospiti della pensione attorno a un tavolo rotondo che li livelli è una decisione errata in questo contesto. Se invece una persona siede a capo tavola o in fondo, questo darà l'immagine d'una stratificazione precisa. Madame Vauquer siede al posto d'onore, e chi possiede sia pure un fazzoletto di piú, le siede vicino. Chi sta piú lontano è già fuori gioco. In fondo al tavolo stanno le nullità. E là, credo, va collocato papà Goriot.

Sergej Michajlovič spiega che il tavolo rotondo rende

piú difficile distribuire i personaggi secondo una certa logica, mentre il tavolo lungo permette di mettere in risalto una persona, e il suo posto in quella società, mediante la sua stessa dislocazione. Le distanze tra i protagonisti possono essere utilizzate per mostrare chi viene attratto e chi viene respinto dai singoli pensionanti. Questa dislocazione permette di mettere in risalto i rapporti tra le persone: se, per esempio, lasciamo un angolo nudo con due o tre posti non occupati, e in quell'angolo collochiamo papà Goriot, questo dirà molto allo spettatore.

– Allora, – aggiunge Sergej Michajlovič, – la stratificazione dei pensionanti, attuata da Balzac nell'assegnazione delle camere (Goriot è relegato nella soffitta), verrà da voi ribadita, in linea di principio, col loro collocamento a tavola. Mostrerete cosí tutte le gradazioni nei loro reciproci rapporti con la sola distribuzione nello spazio. A questo bisogna tendere. Quel che importa non è tanto l'opportunità dell'impiego dello spazio quanto l'attuazione rigorosa dell'idea dell'autore che il loro rapporto costante sia l'ostilità. Sta a noi mostrare questa situazione, rendere l'atmosfera che regna nella pensione Vauquer già nella distribuzione spaziale degli ambienti e dei personaggi. Alcuni di voi affermano che l'arresto di Vautrin «spezza» questa comunità. Non è vero!... Certo, dopo l'arresto di Vautrin tutti se ne vanno, lasciando la pensione di Madame Vauquer; ma non vi fu mai tra loro vera intimità, compattezza, unione. Se avessimo sottomano una commedia, dove si vedesse una famigliola affiatata attorno al desco familiare, una casa accogliente, un simpatico padre di famiglia o un nonnetto che poi, nel corso degli eventi, si rivelasse la peggior canaglia del mondo, allora sí che ci servirebbe un tavolo rotondo. Un'atmosfera di calma, d'intimità, in cui a un tratto irrompe qualcosa di tremendo e sconvolge tutto!... Qui un tavolo rotondo ci starebbe bene. Ma l'atmosfera della pensione è molto diversa. I suoi abitanti si provocano a vicenda, sono continuamente in lite e li lega non il rispetto o l'amore, ma l'odio; nella vita s'incontrano anche simili «legami». Incatenati l'uno all'altro da una coabitazione forzata, cercano al tempo stesso d'isolarsi col maggior rigore possibile.

– Si comportano l'uno verso l'altro come bestie feroci! – dice qualcuno dal posto.

– Proprio cosí!... Ma allora, se lo comprendete, perché fate qualcosa di completamente diverso? Collocandoli stretti in cerchio, non darete l'idea di rapporti tra belve. Sorgerà piuttosto l'immagine di una mangiatoia per porcellini o per conigli; ruzzano, qualche volta litigano, ma non si arriva mai alla lotta per l'esistenza. Mi stupisce questa «preferenza» per il tavolo rotondo, che è l'ultima cosa a cui dovevate pensare.

– È stata l'architettura delle nostre scenografie a determinare la forma del tavolo, – tenta di giustificarsi uno studente.

– E allora non siete neppure dei formalisti ma qualcosa di peggio! – dice Sergej Michajlovič andando in collera. – Dovreste vergognarvi di simili considerazioni. Nel caso in esame non sono le scenografie a definire la forma del tavolo, ma sono il tavolo, la sua forma e il posto dove viene collocato a determinare la scenografia e la messa in scena. È importante sapere da che punto di partenza si vuol far derivare la propria soluzione. Quando abbiamo realizzato insieme singoli brani, abbiamo sempre individuato fin dall'inizio l'anello determinante della catena, muovendo dal quale impostavamo poi l'azione, la messa in scena e la scenografia. E non si tratta qui del tavolo o della sua forma, ma dei rapporti che intercorrono tra i vari personaggi. Anche qui, come ovunque, la funzione decisiva è assolta dalla caratterizzazione sociale. Quando avete definito i loro rapporti, seguendo la linea di un'analisi logica primitiva, avete incarnato l'espressione di questi rapporti nella scala, nei suoi due poli, superiore e inferiore, attorno ai quali avete raggruppato i personaggi. Ma la scala e i piani sono l'immagine piú semplice e piú primitiva. Un'immagine piú complessa e piú evoluta sarà data dal tavolo lungo, con le sue estremità «superiore» e «inferiore». La stratificazione tra gli ospiti della pensione Vauquer sarà cosí presentata in modo non solo realistico, ma anche assai piú efficace. E ora, un'osservazione di carattere generale...

Sergej Michajlovič dà un giudizio generale sull'impostazione scenica della maggior parte delle esercitazioni. In quasi tutti gli schizzi l'ambiente è troppo fastoso. Sembra un albergo di lusso con un enorme atrio d'ingresso, non una misera pensioncina. Scenografie simili andrebbero bene, secondo lui, per *Gore ot uma*[1] o *La dame aux camélias*.

– Voi volevate, – dice, – elevare l'arresto di un forzato evaso a proporzioni grandi, significative, monumentali. Ma rendetevi conto che la monumentalità del contenuto e della forma non ha nulla a che fare con la monumentalità delle scenografie. Nel melodramma di Félix Piat *Le chiffonnier de Paris* c'è una scena significativa, in cui il vecchio Jean, straccivendolo, torna a casa con una cesta piena di rifiuti. Classificandone il contenuto, pronuncia uno splendido monologo ispirato al fatto che nella sua cesta, in sostanza, è contenuta l'intera Parigi. Trova pezzi di seta e ricorda la vita mondana, trova frammenti di titoli e parla delle banche. Quando, nel 1848, dopo la deposizione di Luigi Filippo, *Le chiffonnier de Paris* venne ripreso, la parte di Jean fu affidata a Frédéric Lemaître. E in quella scena, tra i vari rifiuti, egli tirò fuori dalla cesta anche la corona reale, che l'azione del proletariato insorto aveva appena fatto cadere dalla testa di Luigi Filippo. Qualcosa di simile a questa cesta rappresenta la pensione Vauquer, perché in essa sono raccolti i rifiuti dei vari strati della società francese dell'epoca. La sintesi monumentale a cui giunge Balzac è interessante proprio perché nasce da qualcosa di meschino, sudicio, misero e insignificante. Ed ecco che la piccola pensione diventa l'incarnazione di tutto il sudiciume di Parigi, crescendo in una grande generalizzazione. Questa strada, mi sembra, è la piú vera e la piú promettente. Sta a noi saperla seguire.

Il campanello, che annunzia la fine della lezione, è suonato da un pezzo. Alla porta dell'aula è già apparso l'assistente di produzione di Sergej Michajlovič, che con grandi cenni cerca di fargli capire che lo attendono nel teatro di posa.

È ora di separarci.

[1] [*Che disgrazia l'ingegno!*, commedia di A. S. Griboedov (1795-1829)].

Ma molte altre lezioni ci aspettano.

Nel corso di esse l'arresto di Vautrin verrà elaborato fin nei piú minuti particolari. Si troverà il modo preciso per strappare la parrucca a Vautrin, si studierà come far sí che la cacciata di Mademoiselle Michonneau si svolga su uno spazio tre volte piú lungo dell'ampiezza del palcoscenico. Sergej Michajlovič mostrerà come fare, si trasformerà di colpo da Mademoiselle Michonneau in Vautrin, e la sua figura piuttosto corpulenta sembrerà ora gigantesca ora sottile e snella...

Poi si metteranno in scena nuovi episodi, si analizzeranno nuove opere.

Ma Sergej Michajlovič cercherà sempre di educare nei suoi studenti l'aspirazione ad approfondire al massimo le intenzioni dell'autore, insegnerà loro a mettere in scena l'avvenimento drammatico descritto in modo che si sviluppi in uno spettacolo vivido e pregnante.

La messa in scena

Considerando l'arte del regista cinematografico un diretto proseguimento del lavoro creativo iniziato dal soggettista, Sergej Michajlovič attribuiva particolare importanza alla capacità di trovare una soluzione registica che esprimesse in modo preciso e brillante, in tutti i suoi aspetti, struttura compositiva inclusa, l'idea posta alla base del soggetto.

Questa esigenza era come un filo rosso che passava attraverso tutte le tappe dell'insegnamento.

Bisogna ricordare che Sergej Michajlovič invitava spesso attori, scenografi, musicisti, critici d'arte e psicologi a prendere parte alle sue lezioni. Amava, come diceva, «tenere la lezione a due voci». Straordinariamente interessanti erano, da questo punto di vista, le lezioni in comune tenute da Sergej Michajlovič e Nikolaj Michajlovič Tarabukin e dedicate all'analisi della struttura compositiva nella pittura.

Alle lezioni venivano a volte invitati attori come N. Čerkasov, M. Štrauch, J. Glizer e altri, che, dopo aver esposto agli studenti i risultati della propria attività, riferivano circa le ricerche dei tratti tipici e individuali dei caratteri dei loro ruoli e analizzavano il proprio lavoro di costruzione di un'unità compositiva del personaggio in base ai tipi di comportamento in cui questi caratteri si manifestavano.

Ma probabilmente le lezioni piú interessanti e piú importanti di Sergej Michajlovič erano quelle dedicate ai problemi di composizione del film.

Il corso di composizione cinematografica, quale mate-

ria di studio specifica, iniziava col problema dell'elaborazione della messa in scena, ossia della pianificazione dell'azione.

La messa in scena – o, come generalmente la chiamava Sergej Michajlovič, la *mise-en-scène* [1] – occupava un posto centrale nella sua concezione del lavoro registico.

L'importanza della messa in scena per il cinema infatti è immensa. A teatro gli elementi della messa in scena, elaborati nel corso delle prove, si fissano nell'esecuzione dello spettacolo grazie all'originale struttura della produzione. Di rappresentazione in rappresentazione permangono immutati e non si sviluppano piú. Nel cinema invece lo spezzettamento dell'azione in singole inquadrature (scansione filmica) e la successiva combinazione di queste inquadrature in un unico flusso di montaggio, sono predeterminati dalla messa in scena e in un certo senso ne scaturiscono. Nel cinema la messa in scena è il punto iniziale da cui prendono origine i mezzi specifici dell'espressione cinematografica. La sceneggiatura e il montaggio sono determinati non solo dal soggetto, ma anche dalla messa in scena, ossia dal modo in cui l'azione drammatica viene realizzata dagli attori nel tempo e nello spazio.

Sergej Michajlovič soleva affermare: il dramma si scompone in atti, gli atti in scene, le scene nella loro messa in scena; ma nel cinema la scomposizione va ancora oltre: la messa in scena si frantuma in nodi di montaggio, e il nodo di montaggio in inquadrature singole.

Affrontando questa parte del corso di regia cinematografica, Sergej Michajlovič non la iniziava con una lezione vera e propria. Erano esercitazioni nel corso delle quali egli stesso risolveva i problemi di produzione in modo che tutti gli studenti potessero non solo seguire il suo metodo di lavoro, ma parteciparvi attivamente. Era un ori-

[1] [È interessante notare come Ejzenštejn usasse sempre il termine francese e non la parola russa *mizanscena*. La cosa va tenuta presente per comprendere meglio il significato che il regista dà a questo termine. Il significato di «messa in scena» ci pare sufficientemente chiarito dalle frasi che seguono e da tutto il capitolo. Comunque, tanto per «messa in scena» quanto per «scansione filmica» e «nodo di montaggio» si veda la nota lessicale alle pp. 214 sgg.].

ginale processo di «riflessione ad alta voce» che si svolgeva in comune tra Sergej Michajlovič e gli studenti. Nel corso di queste esercitazioni si stabiliva uno stretto contatto creativo tra insegnante e ascoltatori. Le repliche e i suggerimenti degli studenti venivano ripresi da Sergej Michajlovič, analizzati e inclusi organicamente nella ricerca e nelle soluzioni creative. Solo nel corso della discussione delle decisioni da adottare o da respingere venivano formulati i principî piú generali e i metodi piú razionali di lavoro del regista. Questo tipo d'insegnamento educava alla riflessione, stimolava la fantasia artistica, inculcava abitudini creative.

Ho dinanzi a me dei fogli ingialliti. Li rileggo: il dattiloscritto e le note a matita in qualche punto sono scoloriti o cancellati. Molti anni sono trascorsi... Ma la memoria custodisce ancora il contenuto delle lezioni di Sergej Michajlovič. La loro atmosfera, il loro carattere erano cosí vivi che riaffiorano nella mente. E rivive in me la meraviglia di fronte a un cosí straordinario magistero pedagogico in uno dei campi piú difficili dell'istruzione e dell'educazione.

Ha inizio una nuova parte del corso. Come sempre, ciò significa al tempo stesso un nuovo lavoro creativo, un nuovo compito artistico da assolvere. Bisogna trovare la soluzione cinematografica di un episodio recitato. A tale scopo occorre prima di tutto impostare l'episodio sul palcoscenico. Dopodiché la messa in scena cosí trovata verrà tradotta in una soluzione di montaggio cinematografica.

L'episodio al quale lavoreremo è tratto dalla storia del movimento di liberazione dell'isola di Haiti nel 1802.

Prima di enunciare il contenuto dell'episodio, Sergej Michajlovič comunica agli studenti una serie di dati che li aiuteranno a comprendere meglio l'episodio stesso. Dice che l'isola fu per molti anni una colonia francese. Quando in Francia, alla fine del XVIII secolo, scoppiò la rivoluzione democratico-borghese, nelle colonie francesi, e in particolare ad Haiti, si diffusero le sue idee e rivendicazioni. Gli abitanti dell'isola proclamarono l'indipendenza

nazionale e abolirono la schiavitú, condizione del 90 per cento della popolazione negra. Ma la perdita della colonia danneggiava gli interessi della borghesia francese. All'indipendenza di Haiti si opposero in modo particolarmente violento i proprietari delle piantagioni e gli industriali dello zucchero, atterriti soprattutto dall'abolizione della schiavitú.

– Quando i delegati negri dell'isola di Haiti giunsero a Parigi, – dice Sergej Michajlovič, – la borghesia e i suoi agenti diffusero la voce che essi volevano privare la Francia e la sua popolazione dello zucchero e del caffè. Questi avvenimenti sono descritti nel romanzo di A. Vinogradov, *Cërnyj konsul* (*Il console nero*). Il libro comincia col quadro della canea suscitata a Parigi attorno ai delegati negri e del pogrom antinegro che ne seguí.

I delegati vengono uccisi, ma due di essi riescono a fuggire, tornano a Haiti e vi comunicano che il motto «Libertà, uguaglianza, fraternità» non è altro che una bella frase e che i governanti francesi sono contrari alla liberazione degli schiavi.

Allora tutta Haiti è percorsa da un'ondata d'insurrezioni.

Uno dei delegati era stato il negro Toussaint Louverture. Insieme a due compagni di lotta, Dessalines e Jean Christophe, egli capeggia ora l'insurrezione nell'isola. Riescono a strappare una certa indipendenza, ma con l'ascesa al trono di Napoleone anche questa parvenza d'indipendenza viene liquidata. A Haiti si manda una spedizione punitiva. Dopo una serie di combattimenti i colonizzatori riescono a soffocare il movimento degli isolani. Il comando francese attira a tradimento Toussaint Louverture su uno dei suoi vascelli, col pretesto di condurre trattative, e lo trasporta in Francia, dove viene rinchiuso in una fortezza presso la frontiera svizzera, in montagna, vicino ai ghiacciai. Il negro, figlio dei tropici, dopo un po' s'ammala di tubercolosi e di scorbuto, e muore.

Sull'isola, domata l'insurrezione, il comando francese perseguita ferocemente alcuni e cerca di corrompere altri, per dividere gl'insorti. Agli aiutanti e compagni di Toussaint Louverture – Dessalines e Jean Christophe – viene dato il titolo di generali dell'esercito regolare francese. La brillante uniforme napoleonica, il cappello a tre punte guarnito di piume e altri ninnoli, dovrebbero bastare, secondo i colonizzatori, a domare questi «selvaggi».

Ma Dessalines e Jean Christophe hanno accettato titolo e divisa solo per ragioni tattiche: hanno bisogno d'una tregua per riordinare le file e organizzare una nuova insurrezione. L'insurrezione del 1802 infatti abbatté il dominio dei colonizzatori, facendo di Haiti uno Stato libero e indipendente, per un certo periodo di tempo, finché l'isola non venne conquistata da altri colonizzatori. All'insurrezione è legato l'episodio al quale lavoreremo.

Il comando francese, benché convinto che i negri siano ormai sottomessi e corrotti, disapprova il comportamento di Dessalines. Si è saputo, per esempio, che Dessalines ha giurato di non guardare mai piú in faccia un francese: ma come può un generale dell'esercito francese quando parla coi francesi distogliere ostentatamente lo sguardo?

Sentendo l'ostilità di Dessalines e temendo che possa capeggiare una nuova insurrezione, il comando francese decide di liquidarlo: bisogna ucciderlo o almeno arrestarlo. Si decide d'invitarlo a pranzo a casa d'un'autorità ecclesiastica, catturarlo di sorpresa e portarlo in Francia, e durante il viaggio forse affogarlo.

Ma poco prima del pranzo Dessalines viene avvertito del tranello, e riesce a fuggire. La sua fuga diventa il segnale dell'insurrezione generale che scoppia prima a San Domingo, città principale dell'isola, poi in tutta Haiti.

Sergej Michajlovič legge il resoconto documentario dei fatti:

«Un prete francese invitò il generale Dessalines a pranzo nella sua casa. Gli disse che alcuni ufficiali francesi desideravano esser presentati al glorioso generale. Dessalines ne fu lusingato.

«Giunse alla casa del prete, dove gli ospiti s'erano già riuniti ed era stato preparato un lungo tavolo, coperto da una tovaglia immacolata e ornato di fiori, cristalli e candelabri. Il generale negro doveva essere l'ospite d'onore della serata.

«Era in piedi, circondato da ufficiali. In quel momento una vecchia serva negra gli s'avvicinò, con in mano una bacinella piena d'acqua e un asciugamano. Cominciò a sciacquarsi le mani. Gli ufficiali per delicatezza si scostarono un po'. Dessalines s'accorse che gli occhi della vecchia cercavano affannosamente i suoi. La guardò con attenzione: le sue labbra e le sue dita si muovevano; parlava a Dessalines nell'antico codice segreto noto a tutti i negri, futuri insorti...

«Le pupille scure di Dessalines si contrassero in due punti colmi di furore. Si asciugò le dita e scostò la donna.

«Tolta la sciabola dalla guaina, lanciò un urlo di toro ferito, balzò sul tavolo e in cinque giganteschi salti giunse all'estremità opposta, lasciandosi dietro un mucchio di cristalli infranti e di argenteria sparpagliata.

«Il suo cavallo era legato vicino alla casa. Con un balzo si trovò in sella.

«Prima che i francesi sbalorditi fossero tornati in sé, videro Dessalines con il telaio della finestra frantumata ancora appeso al collo, che frustava furiosamente il suo cavallo. Volava sulla strada inondata di sole e giungeva loro la sua voce ruggente: "Alle armi! Alle armi!... Evviva l'indipendenza!..." E subito udirono un coro di grida unanimi far eco al generale nero.

«Un contadino rispose dal suo campo. Una donna, sulla soglia di una capanna di giunchi in cima a un alto monte, udí il grido e lo ripeté.

«I francesi impallidirono e si scambiarono occhiate impaurite... Da tutte le parti si levavano urla e grida di furore crescente, rompendo il pomeridiano silenzio dei tropici denso di sole. Dopo due ore duecentomila voci s'erano fuse in una voce sola, quella del popolo insorto, e la notizia era giunta fino all'ultimo tratto di terra abitata della colonia di San Domingo.

«L'insurrezione era iniziata.

«La vecchia colla bacinella e l'asciugamano sgusciò fuori inosservata. Sorrideva con fierezza. Aveva salvato San Domingo. Avevano voluto arrestare Jean-Jacques Dessalines, ma lei era riuscita ad avvertirlo.

«I soldati con le sciabole sguainate nelle mani tremanti continuavano a uscire dalle stanze vicine ov'era stato predisposto l'agguato...»

– Questo sí ch'è un soggetto!... Qui sí che c'è materia da mettere in scena! – si sente dire in vari punti dell'aula.

– Temo, – interviene Sergej Michajlovič, – che sorgerà una domanda: che cosa fare con le sceneggiature e le commedie in cui non vi sia un'azione esteriore come in questa? Diciamo, due persone siedono tranquille e parlano tra loro. Che cosa si può mettere in scena qui?... Certamente, mettere in scena un quadro simile, farne scaturire un'azione drammatica è molto piú difficile ma anche molto piú interessante. Perché se in questa conversazione ci sarà una forte carica drammatica, se ne scaturirà uno scontro di passioni, di caratteri, allora vi sarà anche intensità d'azione. Prendete per esempio una qualsiasi commedia di Maksim Gor'kij.

Sergej Michajlovič spiega che ha scelto un episodio come quello di Dessalines perché in esso la situazione è semplice e chiara, e vi è molta azione esterna, il che permette d'assimilare meglio quegli elementi di tecnica registica che potranno essere poi applicati anche lavorando a compiti psicologicamente piú complessi e approfonditi. – Che cosa c'è d'importante, in questo episodio, per la pianificazione dell'azione drammatica?... Lo metteremo in scena in chiave teatrale? – chiede qualcuno.

– Tenete presente, – risponde Sergej Michajlovič, – che la cosiddetta chiave teatrale è un termine piuttosto convenzionale. Una delle sue caratteristiche prime è la supposizione che una scena si svolga completamente in un unico luogo determinato. Ma allora la «scalinata di Odessa» e la scena sul «ponte di poppa» della *Corazzata Potëmkin* sarebbero da classificare tra le scene tipicamente teatrali, mentre, poniamo, l'episodio «Incontro tra corazzata e squadra» sarebbe da riportare al cinema puro... Ciò è del tutto errato. Anche nel cinema possono esserci episodi che si svolgono tutti in un unico luogo. Ma, anche se li concepite dapprima come sequenze, dovete poi scomporli in frasi di montaggio e infine in inquadrature. Per pianificare l'azione drammatica, in altre parole, per elaborare una determinata soluzione scenica, la cosa im-

portante, nel nostro episodio, è che vi emerge chiaramente un conflitto. Nella prima parte dell'episodio abbiamo il conflitto tra un uomo e un gruppo di persone. I francesi vogliono circondare quest'uomo, chiuderlo nel loro cerchio che si va stringendo con tale progressiva fermezza che a Dessalines rimane un'unica via d'uscita: la fuga attraverso la finestra. Il gruppo dei francesi agisce evidentemente come un'unità. Vediamo dunque come ci siano soltanto due protagonisti: da una parte Dessalines, dall'altra gli ufficiali.

Sergej Michajlovič spiega agli studenti che il regista, iniziando il suo lavoro, deve sempre analizzare attentamente la suddivisione dei personaggi in gruppi. La messa in scena acquista un valore espressivo solo quando fa risaltare le tendenze dei protagonisti rispetto al conflitto dominante. Bisogna quindi cercare quello che vi è di «comune» nelle azioni di un determinato gruppo. Per esemplificare si può ricorrere alla *Corazzata Potëmkin* dove, in base a questo principio, si possono scorgere tre protagonisti principali: la corazzata insorta, la folla di Odessa che parteggia per gli insorti e l'esercito zarista che si sforza d'impedire l'unione tra insorti e popolo.

– Nell'episodio che stiamo preparando, – continua Sergej Michajlovič, – un polo del conflitto è Dessalines, mentre l'altro non è una persona sola, ma tutto il gruppo degli ufficiali francesi. Il gruppo potrà muoversi, slargarsi, dividersi sul palcoscenico come si vuole, ma bisogna sempre ricordare che Dessalines ha da fare non con singoli ufficiali, ma con diverse azioni di un unico gruppo di congiurati. I rapporti tra il gruppo degli ufficiali e Dessalines sono tesi; questi non guarda mai in faccia i francesi, e questo particolare deve riflettersi e nella distribuzione dei luoghi, e nei movimenti di Dessalines, e nei suoi gesti, e nel suo modo di guardare, e cosí via. C'è però nell'episodio una figura che in certi momenti costituisce come un legame tra i due avversari.

– Il prete, – dice qualcuno.

– Certo, il prete, – riprende Sergej Michajlovič. – E la sua è una parte che certi ecclesiastici fanno volentieri. Da un lato, è un buon pastore e un padrone di casa ospitale, che invita Dessalines a pranzo; dall'altro è l'organizzatore e il regista dell'agguato dove Dessalines viene attirato. Questa sua duplicità deve riflettersi in tutti i suoi gesti, movimenti e atti. Se nel soggetto lo vediamo attirare Dessalines nella sala, nella nostra messa in scena dovrà attirare Dessalines nel cerchio degli ufficiali, e cioè nel tranello.

– E la serva? – chiede uno studente.

– La serva fa la parte opposta a quella del sacerdote, – risponde subito Sergej Michajlovič. – Senza farsi scorgere dagli altri informa Dessalines del pericolo, ed egli passa allora all'azione: sfida apertamente i suoi nemici, salta dalla finestra, ecc. La serva rappresenta le masse negre dell'isola. Se riflettiamo su questo e ricordiamo la conclusione dell'episodio, lo stesso soggetto ci suggerisce l'immagine di due diversi accerchiamenti. All'inizio Dessalines viene circondato dai francesi, e il ponte tra lui e i francesi è rappresentato dal prete. Poi, quando la serva collega Dessalines con il popolo, sono i francesi a trovarsi accerchiati dai negri, dall'intera colonia insorta. Con questa soluzione la sensazione di condanna e di tranello, la situazione in cui all'inizio si trova Dessalines, passa al gruppetto dei colonizzatori, quando odono le urla e le imprecazioni che incitano alla rivolta. Il conflitto nella prima parte dell'episodio, tra un singolo individuo e un gruppo di ufficiali, si amplia nel conflitto tra il gruppo dei colonizzatori e la massa della popolazione. E se vogliamo ottenere un finale pieno di tensione epica, potremo concludere l'episodio con una scena di massa che mostri l'accerchiamento del gruppo di francesi da parte della popolazione insorta dell'isola. C'è nell'episodio un elemento di struttura epica: il corso degli eventi cresce, fino a un'esplosione, a una rottura e poi cambia direzione, ma con un diapason piú alto. La scena potrà essere conclusa sia nel momento in cui un flusso d'insorti si riversa nella sala e accerchia i francesi, sia in una pausa morta, come nel *Revizor* (*L'ispettore generale*), quando cioè in scena tutti restano di stucco, mentre risuonano attorno lo scalpiccio dei cavalli, le urla, gli spari, le imprecazioni, e la scena affonda nel buio.

– Per quanto riguarda la scelta del prete come organizzatore del tranello, – continua Sergej Michajlovič, – bisogna tener conto che Dessalines, come gli altri capi dell'insurrezione dei negri, era un ateo convinto, educato secondo le idee dei filosofi del XVIII secolo, Voltaire, Rousseau, ecc. Non a caso si chiama Jean-Jacques, come Rousseau. Il compagno di lotta di Dessalines, Toussaint Louverture, aveva una buona cultura filosofica. Anche gli altri capi dell'insurrezione erano persone di alto livello intellettuale. Ciò significa che se Dessalines ha accettato l'invito del prete, non l'ha fatto certo per motivi religiosi; non si trattava probabilmente d'un semplice prete, ma d'un vicario, d'una personalità abbastanza in vista per la sua posizione e i suoi legami sociali.

– Come si spiega che Dessalines abbia accettato l'invito a pranzo? E che per di piú ci vada da solo? – chiede qualcuno.

– Certamente, – spiega Sergej Michajlovič, – Dessalines ha accettato l'invito con una certa diffidenza. Ma si tratta solo di diffidenza; non c'è la sensazione d'un vero pericolo, il sospetto d'un tranello; è pur sempre un generale dell'esercito francese. Hanno mandato una scorta d'onore a prenderlo e lo hanno invitato non come una personalità ufficiale, ma come un privato che si desidera conoscere. Se al ricevimento assistessero signore, sarebbe stato invitato con la moglie. Ma è un incontro speciale, tra soli uomini. È stato invitato personalmente e, secondo l'etichetta, non può portare nessuno con sé. Probabilmente viene accompagnato dalla scorta d'onore che è andata a prenderlo; con ciò si sottolinea il rispetto che gli invitati hanno per lui; nello stesso tempo l'accerchiamento incomincia proprio di qui.

– Perché non lo arrestano subito? – chiedono gli studenti.

Sergej Michajlovič spiega che difficilmente cinquantasei francesi avrebbero potuto arrestare Dessalines nel suo reggimento, in un esercito composto soprattutto di negri. Catturarlo per strada è pericoloso, perché c'è attorno la popolazione negra dell'isola. Nella casa del prete è invece isolato, si può tentare di fargli bere qualche droga, di ubriacarlo...

– E cosí arriva, – continua Sergej Michajlovič. – Essendo l'ospite d'onore, Dessalines deve giungere ultimo, quando ci sono già tutti. Quanto al prete, è evidente che in tutti i casi in cui sarà necessario fare spostare Dessalines nei posti per lui meno favorevoli, affideremo questo compito proprio a lui. Perciò le funzioni «registiche» della cattura di Dessalines dovremo, seguendo la trama, assegnarle al prete. Da dove cominceremo ora il nostro lavoro? Che cosa dobbiamo stabilire prima di cominciare a elaborare la messa in scena?

– Le finestre... Le porte!... Il tavolo!... – si sente da tutte le parti.

– Voi proponete dunque di cominciare a collocare quegli elementi dell'ambiente, dell'arredamento che influiranno sulla messa in scena, – dice Sergej Michajlovič. – Possiamo incominciare anche cosí, se abbiamo veramente il senso della scena che vogliamo rappresentare. Ma prima vorrei dirvi quello che penso circa la figura di Dessalines. Quand'ero in America, volevo fare un film sull'insurrezione di Haiti, ma me lo vietarono in modo categorico: Haiti è ora in realtà una colonia statunitense. Volevo affidare la parte principale, quella di Dessalines al cantante e attore negro Paul Robeson, con cui divenni molto amico[1].

Sergej Michajlovič ci fa vedere alcune fotografie di Robeson, rimpiangendo ch'esse non possano rendere il vero temperamento di quell'ottimo attore. Consiglia agli studenti di rappresentarsi Dessalines sotto quell'aspetto, con quella figura e quel volto meraviglioso. Poi, tornando alla proposta degli studenti d'iniziare il lavoro con la siste-

[1] [Ivor Montagu – che accompagnò Ejzenštejn durante parte del suo soggiorno americano e lavorò con lui a diversi progetti in Hollywood – nelle note alla sua traduzione delle lezioni del Nižnij, precisa che al tempo del progetto di film tratto da *Black Majesty*, si era previsto di affidare a Paul Robeson la parte di Henri Christophe (nel testo erroneamente chiamato da Ejzenštejn «Jean») e non quella di Dessalines. Probabilmente nella sua lezione Ejzenštejn ha parlato di Robeson e ne ha mostrata la fotografia per creare nei suoi studenti un'immagine piú viva di Dessalines. Per quanto riguarda le vicende del film su Haiti, cfr. la *Filmografia* a p. 209].

mazione scenica del luogo dell'azione, chiede quante porte dobbiamo prevedere: una o diverse?

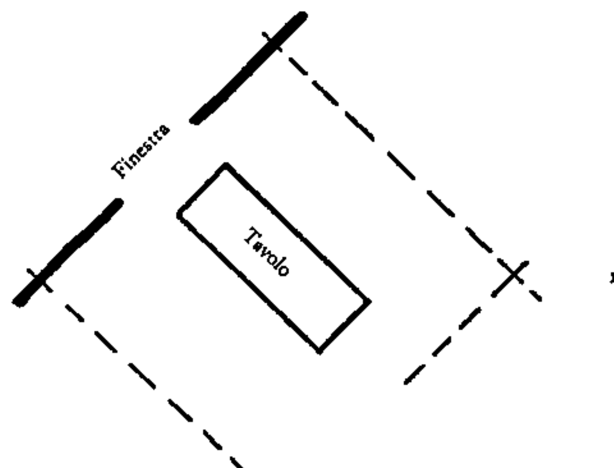
«Il regista dalle venti teste», ossia gli studenti e Sergej Michajlovič convengono che sarà meglio avere diverse porte, in modo che Dessalines possa gradatamente convincersi della realtà del pericolo. Gli si deve dare la possibilità di verificare piú d'una volta se sia possibile uscire da una o dall'altra porta e, solo quando si sarà convinto dell'impossibilità di un'uscita normale, sarà spinto inevitabilmente dalla situazione stessa a saltare dalla finestra.

In risposta alla proposta di alcuni studenti che vorrebbero piú finestre, Sergej Michajlovič spiega: per rappresentare l'agitazione di Dessalines che si sente preso in trappola, basta dare alcune porte; la ricerca di una via di scampo attraverso piú finestre renderebbe invece l'azione confusa, ne rallenterebbe il ritmo, attenuando la tensione drammatica. La finestra deve essere l'ultima e unica via di salvezza. Meglio quindi una finestra sola. Ma bisogna collocarla in modo che la sua posizione relativamente centrale non crei nella coscienza dello spettatore la sensazione d'una finestra «spalancata» verso l'esterno. Inoltre, mettendo la finestra al centro, Dessalines dovrebbe correre sul tavolo dallo spettatore verso il fondo. Ci sarebbe quindi troppo poco spazio per la corsa, anche se il palcoscenico fosse abbastanza ampio, e la fuga sarebbe poco visibile. Se, per allungare il percorso, facessimo correre Dessalines lungo la ribalta, la finestra dovrebbe essere collocata nella parete laterale, il che sarebbe ancor meno opportuno. È chiaro che il tavolo dev'essere disposto in diagonale e che la finestra dev'essere una continuazione del tavolo, il quale servirà cosí da pista di rincorsa e al tempo stesso come una specie di secondo ripiano per i movimenti di Dessalines dopo le complicate manovre d'accerchiamento che si svolgeranno in basso, per terra. Una finestra collocata in fondo al tavolo non attirerà subito l'attenzione degli spettatori: ma quando Dessalines comincerà a muoversi sul tavolo, essa si rivelerà inaspettatamente come l'unica via d'uscita possibile per lui.

– E le pareti? – si sente chiedere.

– Bisogna prima decidere, – spiega Sergej Michajlovič, – come disporre gli elementi principali dell'ambiente in cui si svolge l'azione. Per una serie di considerazioni abbiamo collocato il tavolo e la finestra secondo una linea diagonale. E siccome la finestra si trova in genere sulla superficie della parete, stabiliremo cosí anche la disposizione dei muri.

Sergej Michajlovič disegna sulla lavagna lo schizzo preliminare della scena (disegno n. 1).



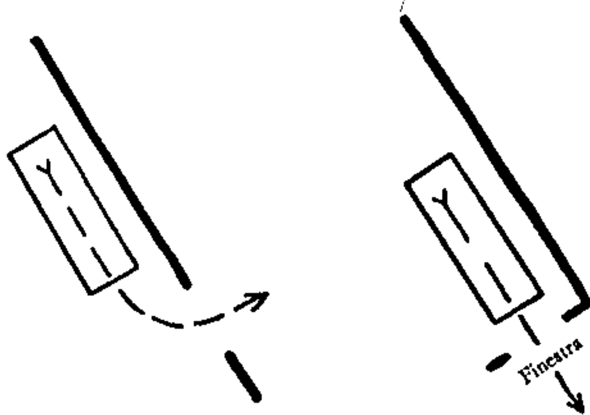
1

– E se facessimo la camera rotonda?... Servirebbe a sottolineare l'accerchiamento di Dessalines! – dice qualcuno.

Sergej Michajlovič spiega che, se la stanza fosse rotonda, i movimenti degli ufficiali, che tentano di accerchiare Dessalines, verrebbero forse attribuiti dallo spettatore alla forma del locale. Se invece l'accerchiamento avverrà in una stanza rettangolare, esso s'imprimerà nella coscienza dello spettatore come determinato dal contenuto dell'azione, e non dalla forma del luogo in cui questa si svolge.

– Debbo fare un'obiezione, – dichiara lo studente Z-jan. – Siamo arrivati qui a uno schema di carattere tea-

trale. Mi sembra che in primo piano, in una parete in diagonale, a destra, poniamo, dello spettatore, dev'esserci la finestra, e piú indietro, parallelo al muro, il tavolo. Potremo cosí vedere il viso di Dessalines mentre egli corre sul tavolo. Sarà meglio anche per l'attore. Se invece l'attore dovrà correre verso la finestra in fondo alla scena, come propone Sergej Michajlovič, nel momento piú interessante vedremo soltanto la schiena di Dessalines.



3

– Non credo che l'accusa di far recitare l'attore con la schiena sia giustificata, – replica Sergej Michajlovič. – Perché Dessalines, almeno fino a metà del tavolo, deve andare all'indietro per vedere se qualcuno cerca di colpirlo. Solo a metà tavolo si volterà per prendere la rincorsa. Adottando la disposizione della finestra e del tavolo proposta da Z-jan, l'attore sarebbe inoltre costretto a compiere un'acrobazia fisicamente impossibile.

Cosí dicendo Sergej Michajlovič disegna sulla lavagna lo schema proposto dallo studente (disegno n. 2).

– Si potrebbe mettere la finestra davanti al tavolo, – insiste Z-jan.

– In altre parole, una finestra sul proscenio, – precisa Sergej Michajlovič, e disegna sulla lavagna il nuovo schema (disegno n. 3).

– Ma cosí non va! – protesta un altro studente.

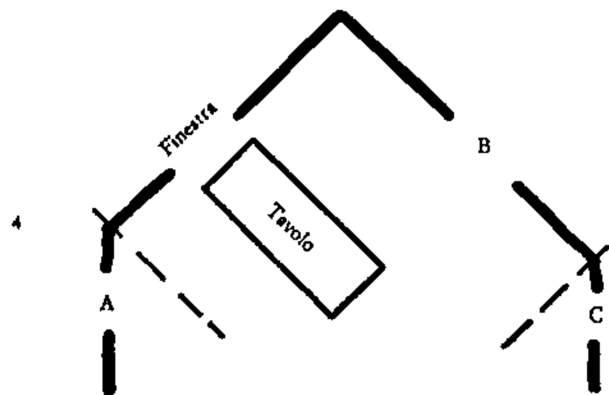
– Perché non va? – chiede Sergej Michajlovič, stupito.

– Irrazionale sarebbe la disposizione della finestra e del tavolo nella prima proposta di Z-jan (disegno n. 2). Condizionerebbe il carattere del salto di Dessalines, dando l'impressione ch'egli si metta la coda tra le gambe e se la batta. Ma, se avete una vostra idea sulla messa in scena, evitate le attenuazioni e i compromessi, e cercate piuttosto i mezzi per realizzare la vostra intenzione. Se vi sembra importante che Dessalines muova verso il pubblico, fateglielo fare. Nel desiderio di Z-jan di realizzare tutto il brano della corsa di Dessalines lungo il tavolo in direzione del pubblico c'è un motivo perfettamente valido. Ma il mezzo prescelto, far correre Dessalines verso lo spettatore, è troppo primitivo. Il desiderio che la recitazione, il viso di Dessalines durante la corsa sia visibile allo spettatore, va ricordato e utilizzato nella messa in scena. Quanto a risolvere la situazione facendo saltare l'attore tra il pubblico, dobbiamo riflettere se sia opportuno o meno. Quando un uomo s'allontana da voi muovendo verso il fondo, si può supporre che dietro la finestra vi sia un giardino, dietro il giardino una strada, l'isola, tutto il paese. Se il personaggio saltasse invece tra il pubblico, si tratterebbe, in questo caso, d'un semplice numero da circo equestre, perché non si avrebbe, del salto, una motivazione interiore. In una scena che per il suo contenuto si rivolgesse allo spettatore contemporaneo, possibile compartecipe all'azione, il salto in mezzo al pubblico avrebbe forse un senso. Ma nel nostro episodio sarebbe del tutto fuori posto. Torniamo ora alle porte. Dove le collochiamo? Sentiamo le vostre proposte.

Le proposte sono molte. Sergej Michajlovič le analizza e consiglia di adottare quelle che dispongono le porte a tutte le estremità del palcoscenico. Ricorda che l'azione dev'essere impostata sul fatto che Dessalines potrebbe uscire da diverse porte ma che non lo lasciano arrivare a nessuna.

Decidiamo di mettere tre porte A, B e C, una per parete, salvo in quella dove si trova la finestra.

Perché l'azione sia piú visibile le due pareti piú vicine

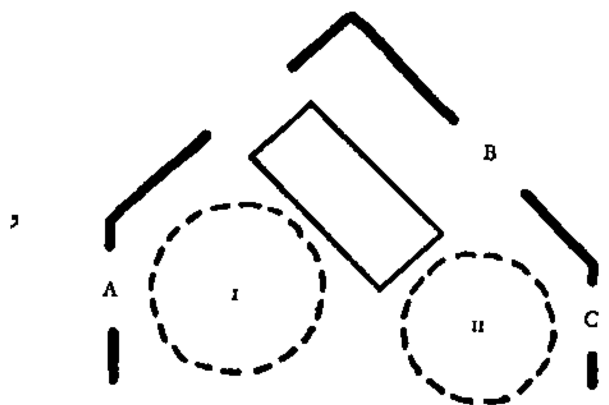


4

al pubblico vengono allargate, e il palcoscenico assume allora questo aspetto (disegno n. 4).

– Non fissiamo per ora il punto esatto in cui collocheremo le porte, la finestra e il tavolo, – propone Sergej Michajlovič, – perché non abbiamo ancora stabilito dove dovranno agire i due gruppi di personaggi. Per esempio, il tavolo dov'è ora ostacola i movimenti degli attori. È troppo in primo piano. Bisognerà spostarlo un po' piú indietro perché si possa sfruttare l'avanscena.

Sergej Michajlovič disegna sulla lavagna (disegno n. 5).



– Questa disposizione ci indica due diversi luoghi d'azione, I e II, – aggiunge mentre suona il campanello, pulendosi le dita sporche di gesso.

Passano diversi giorni.

Gli studenti sono ora impegnati nell'analizzare e «modellare» l'azione. Sergej Michajlovič li richiama al problema generale della trama e chiede in quanti pezzi si scompone l'azione. Qual è il contenuto del primo brano?

Si svolge allora un vivace dialogo tra l'insegnante e gli allievi.

DAI BANCHI La preparazione!

EJZENŠTEJN Piú concretamente: l'attesa di Dessalines. Secondo pezzo: il suo arrivo. Il terzo?

DAI BANCHI L'avvertimento! I saluti!

EJZENŠTEJN Prima i saluti, cioè l'incontro, e soltanto dopo l'avvertimento. Il quinto pezzo è la fuga. Ma dobbiamo metterlo subito dopo l'avvertimento?

DAI BANCHI Prima bisogna preparare la fuga... Rendere evidente l'accerchiamento!

EJZENŠTEJN Piú precisamente, Dessalines deve in primo luogo verificare se è stato veramente attirato in un tranello. Questo pezzo ci offre un'altra possibilità. Quale?

DAI BANCHI Preparare la fuga!

EJZENŠTEJN No, è ancora presto. Prima bisogna far vedere come Dessalines venga a poco a poco accerchiato e come il cerchio che si stringe e l'impossibilità di uscirne lo spingano a balzare sul tavolo. Il quinto pezzo dovrà quindi essere diviso in due parti: la verifica e la fuga. Anzi la stessa verifica si scomporrà a sua volta in due momenti: l'accerchiamento e la preparazione alla fuga. Queste due azioni però si svolgono non successivamente, ma contemporaneamente, parallelamente. Abbiamo cosí i seguenti frammenti d'azione:

I. Attesa di Dessalines.
II. Arrivo di Dessalines.
III. Incontro con Dessalines e inizio dell'accerchiamento.

IV. Avvertimento.
V. Controllo dell'avvertimento e continuazione dell'accerchiamento.
VI. Fuga.

Tutto è chiaro ormai, si può quindi procedere nel lavoro. Ma Sergej Michajlovič torna di nuovo al piano dell'azione. Chiede agli studenti se si debba passare direttamente dalle accoglienze all'avvertimento.

Il silenzio domina l'aula. Gli studenti riflettono. Queste pause di silenzio pieno di tensione sono frequenti. Ma le riflessioni ora si prolungano piú del solito.

– Certamente no, – dice a un tratto Sergej Michajlovič per venire in aiuto agli studenti. – Dessalines non sa ancora che si prepara un attentato contro di lui. Ma lo spettatore dev'essere avvertito prima di Dessalines. Anzi lo spettatore può prevedere il pericolo sin dalla scena in cui lo si attende. Bisognerà dare sin da allora il senso della congiura. Ma il senso di pericolo deve essere risvegliato quando giunge Dessalines; piú esattamente, nello spettatore esso deve crescere fino a diventare un senso d'allarme. Perciò tra l'arrivo di Dessalines e l'avvertimento bisogna introdurre un pezzo che dia la precisa sensazione del pericolo crescente, ossia che ripeta il contenuto drammatico del primo brano con intensità maggiore. Volgete la vostra attenzione a questa duplice struttura compositiva. La creazione d'una simile composizione drammatica che ha una particolare importanza per il film, sta alla base d'un procedimento creativo che io ho definito del «colpo doppio». Cosí nel *Potëmkin* la folla, che rifluisce giú dalla scala, culmina nella carrozzella col bambino. La carrozzella concentra in sé, come nel fuoco d'una lente, l'intera azione e la ripete. Ma non la ripete in modo meccanico, bensí secondo diversi livelli d'intensità: una volta l'azione è dispiegata – la folla con la sua moltitudine d'individui, – poi è concentrata – la sola carrozzina. In tal modo il tema fondamentale viene non solo ripetuto, ma si sviluppa a un nuovo livello di tensione.

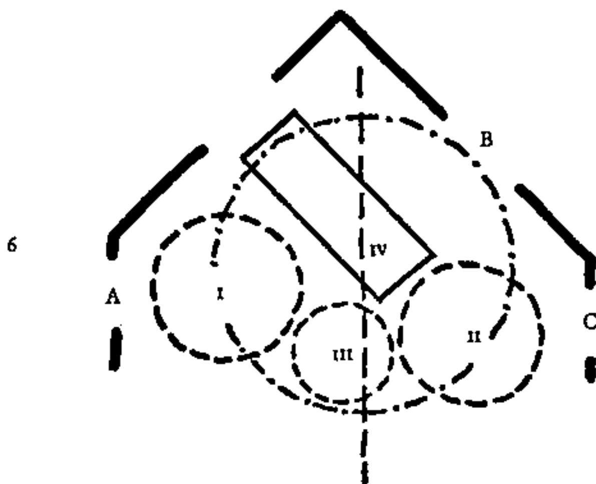
Sulla base del materiale concreto, Sergej Michajlovič spiega agli studenti che la costruzione drammatica del film, prevedendo il succedersi di momenti di tensione e di momenti di tregua, d'aumento e di diminuzione d'intensità ha un po' la forma d'una scala. Un colpo-tensione, poi una tregua. Un secondo colpo, di nuovo un attenuamento, poi uno slancio. Ma la soluzione migliore si ottiene quando queste tregue vengono concepite non semplicemente come un mezzo complementare per dare respiro allo spettatore, non come momenti autonomi di abbassamento della tensione drammatica, ma come una linea di azione complementare, opposta a quella fondamentale. Perciò, se decideremo di concludere l'episodio con lo scoppio dell'insurrezione, dovremo fare, dopo il sesto pezzo – fuga e salto dalla finestra, – una pausa quasi morta.

– Quando vi affidano un problema di sceneggiatura, – spiega Sergej Michajlovič, – dovete sempre farvi sin dall'inizio un piano preciso dello svolgimento dell'azione. Dovrete inoltre controllare dove e in quale parte del palcoscenico, in quale zona d'azione, si svolgerà ciascuna parte. La divisione tra le parti della trama dev'essere resa anche spazialmente: ogni frammento o parte d'azione deve avere un luogo stabilito in cui svolgersi. Questa ripartizione dell'azione che tiene conto dello sviluppo dei singoli temi e delle loro svolte a un vario livello d'intensità nei luoghi corrispondenti – o zone d'azione – sarà da noi definita pianificazione drammatica dell'azione.

Sergej Michajlovič esamina con tutti gli studenti come collocare i brani d'azione in luoghi determinati. La scenografia adottata e la posizione del tavolo determinano due zone d'azione principali: I e II. Tra di esse, quasi alla ribalta, si crea un piccolo spazio, la zona d'azione III. E dopo il salto sul tavolo si sfrutterà quasi l'intero palcoscenico: zona d'azione IV (disegno n. 6).

Qualcuno suggerisce che Dessalines deve essere «premuto» nei limiti della zona II, poiché da essa è naturale e conveniente saltare sul tavolo. Se invece la manovra di «pressione» si svolge nella zona I, allora il percorso di Dessalines verso il tavolo, con l'intento di sfruttare in seguito tutta la sua lunghezza, segue una linea alquanto spezzata.

6



– Sarebbe un colpo di rimbalzo, e non diretto, – dice qualcuno.

In risposta alla battuta, Sergej Michajlovič racconta come in una vecchia comica l'attore americano Fatty e la sua ragazza scappino, inseguiti da due banditi, e si nascondano in una casa. Là Fatty scopre un fucile da caccia e decide di colpire prima uno e poi l'altro bandito. Però s'accorge che i banditi non stanno in fila, ma ai due lati della porta. Torce allora le due canne del fucile, e con due colpi simultanei li abbatte entrambi.

– Nel nostro episodio, – dice Sergej Michajlovič, – non credo che serva una trovata di questo tipo. Meglio collocare il luogo dell'accerchiamento nella zona II. Ma la parte iniziale dell'azione, la congiura dei francesi, il loro raggruppamento preliminare, si svolgerà naturalmente nella zona I. E se in questa zona daremo all'inizio la congiura contro Dessalines, essa dovrà conservare anche in seguito una funzione collegata con la congiura. In altre parole, se saranno necessarie altre azioni che sottolineino il tranello, è opportuno collocarle nella zona I.

– Ma il pezzo in cui Dessalines viene avvertito dalla vecchia non deve svolgersi nella zona della congiura. Sa-

rebbe meglio ambientarlo anche fuori della zona dell'accerchiamento, la II, giacché il compito drammatico esige che la notizia tragga, quasi, Dessalines dall'accerchiamento. È una parte molto importante dell'azione. Se ricordate, abbiamo nel testo una precisa osservazione in proposito: gli ufficiali si scostano da Dessalines mentre questi si sciacqua le mani, cioè si indica che Dessalines si stacca dal gruppo degli ufficiali. Se si vuol dare una particolare importanza a questo brano d'azione, bisognerà contenerlo nei limiti della zona centrale III (disegno n. 6). Nel pezzo dedicato al controllo evidentemente Dessalines non si avvicinerà alle porte per aprirle e scoprire l'agguato che nascondono. Farà solo qualche tentativo di muoversi verso l'una o l'altra, e ogni volta il suo movimento sarà impedito da un nuovo raggruppamento dei francesi. Dessalines cambia direzione, e di nuovo il gruppo dei francesi si sposta. Non occorre che vada proprio vicino alle porte anche perché non vuole naturalmente rivelare l'intenzione di verificare se esista o meno l'agguato. Ogni suo movimento può essere apparentemente spiegato col suo desiderio di avvicinare questo o quell'ufficiale. Sarà un pretesto sufficiente per tutti i movimenti nell'ambito di questa scena.

– Quali pezzi dell'episodio debbono essere recitati al centro del palcoscenico?

– Il momento della fuga, – dice uno.

– L'*inizio* della fuga, – precisa Sergej Michajlovič. – Qui Dessalines non deve soltanto fuggire: deve sfidare i suoi nemici, smascherarli. Evidentemente anche questo momento dovrà svolgersi al centro della scena, ma su un piano d'azione diverso, piú in alto, cioè sul tavolo, al centro della zona IV (disegno n. 6). Incominciamo ora a vedere con una certa chiarezza la disposizione delle zone d'azione. Tutti gli elementi tematici sono stati distribuiti e fissati in punti determinati. Possiamo finalmente cominciare a definire le linee generali della messa in scena. Prima però dobbiamo ancora soffermarci su un elemento molto importante: definire cioè l'entrata in scena dei singoli personaggi. Di dove entrerà Dessalines? Di dove la

serva?... Cominciamo con Dessalines. Abbiamo le porte A, B e C. Di dove pensate che debba venir fuori?

– Dalla porta A!... B!... C!... – si sente dire da vari punti.

Sergej Michajlovič esamina le proposte degli studenti. Quelli che propongono la porta C, sostengono la propria scelta dicendo che i congiurati – il gruppo che accoglie Dessalines – si trova nella zona d'azione I. Dessalines deve perciò entrare dalla parte opposta.

– Ma questa sarebbe la soluzione piú infelice, – commenta Sergej Michajlovič. – Voi volete che Dessalines e gli ufficiali s'incontrino venendo da punti opposti della scena. È cosí? Ma per quanto possa sembrare strano, sarebbe piú opportuno far entrare Dessalines dalla parte dove si trovano i congiurati, e cioè dalla porta A. Tutto il gruppo di ufficiali, che si trova nella zona I prima dell'ingresso di Dessalines, deve affrettarsi a rifluire nella zona II al suo arrivo, lasciando libero lo spazio e permettendoci cosí di presentare con maggior risalto il suo ingresso in scena. Se Dessalines entra per la porta C, mentre il gruppo principale si trova nella zona I, ci sarà tra di loro quello spazio che volete ottenere. Ma come verrà presentato allo spettatore? In modo statico! Esso è già stabilito nella scena, il regista non lo propone allo spettatore. Mentre se Dessalines entra in un punto già pieno di gente, e questa si sposta intenzionalmente al suo arrivo, allora presentiamo prima lo spazio, e poi ci facciamo entrare il personaggio... Bisogna ora accordarsi in particolare sul modo di presentare l'ingresso di Dessalines. Tanto piú che il suo ingresso è un momento di decisiva importanza.

– Un francese entra annunciando: «Il generale Dessalines», – propongono gli studenti.

– Benissimo! – acconsente Sergej Michajlovič. – Il messo tradizionale sarà qui utilissimo.

– Si può anche fare cosí, – propone uno studente: – quando all'inizio si alza il sipario, dei soldati passano dietro la porta in fondo.

– No, – obietta Sergej Michajlovič. – Non occorre mostrare sin dall'inizio che l'accerchiamento è rinforzato dai soldati. Non a caso nel testo i soldati appaiono solo alla fine. Anche noi dobbiamo scoprire tutta l'organizzazione della congiura solo in fondo, e assestare allo spettatore l'ultimo colpo «di sprone emotivo». L'eroe si è salvato, tutto va bene, e solo allora si capisce quanto grande fosse il pericolo. Con questa soluzione lo spettatore ha la sensazione di quel che si preparava per Dessalines. Quanto al «messo», penso che il suo annuncio debba avere un carattere piú privato che ufficiale. È un informatore, a cui i congiurati hanno dato l'incarico di avvertirli dell'arrivo di Dessalines. Ma non pensate che prima sarebbe meglio inserire qualche battuta sull'intenzione di catturare Dessalines?

– Sí!... No!... – si grida dai banchi.

– Qui bisogna al tempo stesso rivelare l'intento e non dirne una parola. Basta che gli ufficiali, dopo il breve annuncio dell'informatore, sussurrino qualcosa tra loro. Lo spettatore non sa ancora di che cosa parlano. Ma il loro mormorio crea un senso di allarme, di qualcosa che non va. Poi, quando Dessalines è arrivato, dobbiamo fare, come già s'è detto, accenni piú precisi alla congiura in corso, ma anche qui senza andare fino in fondo! Solo coll'avvertimento della negra diremo tutto, «nero su bianco». Daremo cosí prima una specie di pantomima, poi alcune frasi spezzate destinate ad aumentare il senso d'inquietudine, e infine il chiaro avvertimento della serva. Passeremo cosí con grande efficacia da uno stadio all'altro.

– Ma come rappresenteremo l'avvertimento da parte della serva? Se prima diamo una pantomima che esprime un senso d'inquietudine, poi minacce articolate ma non chiare, allora la vecchia...

– ... dovrà dire tutto a parole! – termina qualcuno tra gli studenti.

– E sarebbe questa la soluzione piú sciatta, – dice ridendo Sergej Michajlovič. – Se procediamo secondo lo schema: pantomima, frasi staccate, discorso articolato, quest'ultimo suonerebbe terribilmente arido. La proposta M-l nasce dalla pura logica. Ma per noi è meglio rompere l'inerzia della successione dei mezzi espressivi: meglio quindi esprimere l'avvertimento della vecchia non

con le parole, ma con la mimica. Quello che importa non è ch'ella comunichi la notizia coi segni del codice segreto, ignoto sia al pubblico sia al regista, ma il suo gioco mimico e il fatto che Dessalines capisce questo codice.

Fatte cosí tutte le considerazioni preliminari, si può cominciare ora a stabilire le entrate degli attori e la messa in scena.

Tutti gli studenti propongono con vivacità le proprie soluzioni, accettando le une e respingendo le altre.

Sergej Michajlovič ascolta in silenzio. Con un gesto dà la parola ora all'uno, ora all'altro.

– Bisogna far entrare l'informatore dalla porta A...

– No, non si può. Andrebbe a finire tra gli ufficiali nella zona I...

– Facciamolo entrare dalla porta C...

– No, questo vorrebbe dire fargli fare la stessa strada che seguirà poi Dessalines...

– Spostiamo gli ufficiali nella zona III...

– No! Cosí non va!... – si leva un coro di voci.

Sergej Michajlovič alza la mano. Tutti tacciono.

– Certo che non va, – dice. – Senza contare che, cosí facendo, occuperemmo la zona d'azione II che ci sarà indispensabile in seguito. L'informatore, dopo lo spostamento del gruppo, dovrebbe mettersi di schiena, o nel caso migliore, di profilo, rispetto al pubblico e alla macchina da presa. Vi pare che vada bene? Non è forse meglio che si avvicini al gruppo degli ufficiali della zona I dalla parte del tavolo?...

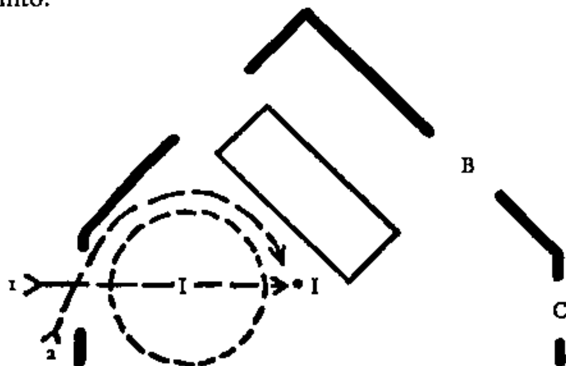
– Sí, è meglio!... Ma come fare? Come ci arriva? – chiedono gli studenti agitandosi.

– Sicuro, – dice Sergej Michajlovič come a confermare i loro dubbi. – Se l'informatore entra dalla porta A, deve passare attraverso il gruppo degli ufficiali, il che evidentemente non va, oppure girare attorno al gruppo, il che è anche peggio, perché il giro risulterebbe innaturale (disegno n. 7).

– Ma mettere l'informatore presso il tavolo è una buona soluzione, proprio quella che ci serve; se soltanto si potesse farlo venire avanti dal fondo del palcoscenico fi-

no alla ribalta... ma questo è assurdo, – riflette a voce alta lo studente K-nikov.

– Ma se la disposizione è buona, – dice Sergej Michajlovič, – dobbiamo riflettere sul modo in cui rendere possibile e naturale l'ingresso dell'informatore in questo punto.



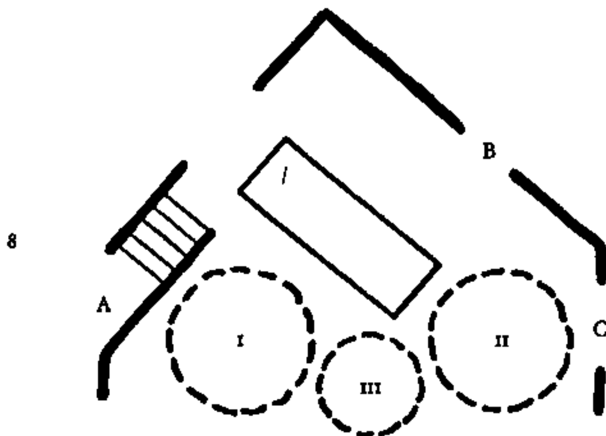
7

– Spostiamo la porta A nel muro dove si trova la finestra, – propongono gli studenti.

– Spostare la porta mettendola vicino alla finestra non va, – risponde Sergej Michajlovič. – Modifichiamo piuttosto il carattere dell'ingresso A: invece di una porta facciamone l'ingresso di una galleria, un piccolo pianerottolo, da cui una breve scala scenda lungo la parete con la finestra (disegno n. 8).

– L'ingresso in questa sala, – continua Sergej Michajlovič, mostrando uno schizzo, – si trova cosí piú in alto del livello del pavimento a cui lo collegano alcuni gradini. Nell'architettura del secolo XVIII la cosa è perfettamente ammissibile. Supponiamo che tutte le camere abbiano i soffitti allo stesso livello, ma che per la sala dei banchetti lo si voglia rendere piú alto. Costruire in una casa un soffitto piú alto degli altri è difficile: il tetto acquisterebbe un aspetto un po' strano. Allora si fa il contrario: si abbassa il pavimento. Di solito una sala del genere si trova al fondo di un'infilata di stanze. Supponia-

mo quindi che nella parte sinistra dell'edificio, dietro la porta A, si trovi la parte principale della casa, e alla destra, dietro le porte B e C, i locali di servizio.

8 

– Come vedete, il regista deve sempre disporre d'una riserva di materiale visivo anche per quanto riguarda le forme architettoniche. Quando vi trovate in difficoltà, nella vostra coscienza deve subito affluire una corrente di materiale ausiliario. Non si può ogni volta rovistare nei testi: le occasioni sarebbero troppe. Nozioni di questo genere devono essere presenti alla memoria del regista.

– Avevo sottolineato prima che la nostra scenografia era solo approssimativa e che a misura che nascono esigenze concrete, possiamo benissimo forzare le pareti, curvarle di qua e di là. Perciò quando incominciate a pianificare la disposizione scenica, non fissate mai in anticipo pareti inamovibili o mobilia che non si possa spostare. Limitatevi a immaginare le linee generali della scena che preciserete poi nel corso del lavoro. Questo processo di creazione del luogo e dell'ambiente d'azione dev'essere duplice: ciò che voi fissate in linea di principio nello schema della scenografia determinerà in un certo senso anche la successiva azione scenica e la sua struttura compositiva, ma a sua volta l'azione determinerà la forma della scenografia e in qualche caso ne modificherà fortemente l'aspetto originario. Naturalmente tutti i tentativi di modificare la topografia dell'azione devono essere effettuati prima della costruzione della scenografia, quando ancora il lavoro si effettua con i plastici. Riflettete il piú possibile sul modellino e sulle sue possibilità; in questo stadio potete ancora andare al di là dei limiti delle vostre intenzioni originarie. Può darsi che abbiate ideato il vostro disegno dei luoghi in un determinato ambiente, in un determinato teatro di posa, ma nello svolgimento dell'azione si è visto che ci vuole una scenografia diversa. Modificate allora la scenografia: a tavolino, sulla carta, sul plastico potete fare tutto quello che volete, finché non troverete una soluzione soddisfacente. Una volta costruite le scenografie reali, non ve le lasceranno piú cambiare, e faranno bene.

Sergej Michajlovič torna ora al disegno che ha tracciato sulla lavagna (disegno n. 8).

– Questa scaletta e la diversa direzione dell'entrata A, – egli dice, – permetteranno a Dessalines di entrare cosí con la schiena rivolta agli spettatori e di voltarsi poi di tre quarti verso il pubblico: il che è molto piú efficace che se entrasse di fronte. Tenete conto che, grazie alla scala, la zona di azione I si restringe, si contrae lievemente.

– Ma il gruppo di ufficiali si ritira dalla zona I e lascia il posto a Dessalines, – dice uno studente.

– Non lascia il posto, – precisa Sergej Michajlovič, – ma si sposta, dopo l'annuncio dato dall'informatore, per accogliere Dessalines, il quale muove verso il gruppo degli ufficiali francesi che si trovano nella zona II. Qui avrà luogo il primo incontro e il primo accerchiamento preliminare, sotto la maschera di una conversazione mondana. Quando compare la serva, Dessalines dalla zona II va a lavarsi le mani nella zona III.

– Ma la scala non ci sarà d'impiccio piú tardi? – chiede uno studente.

– E perché? – ribatte Sergej Michajlovič stupito. – Presso l'imbocco della scala lasceremo la scorta di Dessalines e la disporremo in un gruppo pittoresco. Nel mo-

mento in cui vuole verificare se l'uscita è bloccata, la scorta può metter mano alle sciabole e da decorativa diventare attiva. È evidente che per Dessalines l'ultima speranza di salvezza sarà proprio l'uscita A: di là è giunto e sa perciò dove conduce.

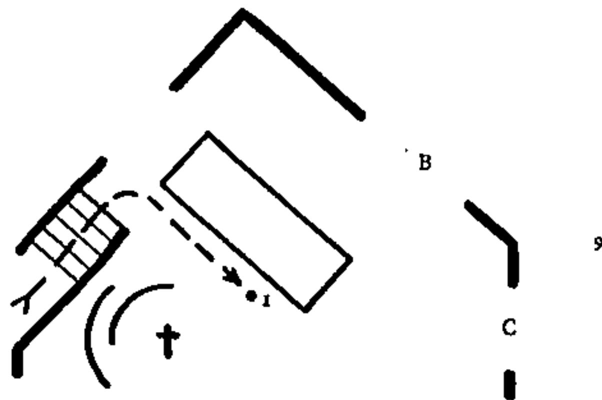
Sergej Michajlovič spiega che il gruppo presso la scala darà anche un certo equilibrio compositivo alla scena dopo che gli ufficiali saranno passati nella zona II. Consiglia inoltre di collocare all'inizio, quando il gruppo base si trova nella zona I, alcuni ufficiali presso l'ingresso B.

– Gli ufficiali presso l'ingresso B non occorrono: meglio sin dall'inizio avere una situazione inquieta e instabile, – propone lo studente B-lov.

– Badiamo però a non oltrepassare i limiti dell'«inquietudine artistica» cadendo nel semplice disordine, – replica Sergej Michajlovič. – Il disordine in scena non è il disordine dei rapporti suggeriti dalla sceneggiatura. Abbiamo già un gruppo grande e un gruppo piccolo, il tavolo sta di sbieco... Probabilmente, siamo tutti d'accordo, – continua, – sul fatto che la serva deve entrare in scena dalla porta B: abbiamo così la possibilità o di sottolineare la sua entrata in scena, facendola passare davanti al gruppo degli ufficiali, o di non darle risalto, facendola passare dietro. Ma quali stanze possiamo supporre che si trovino dietro la porta B?... Come deve essere quest'ingresso? Una piccola porta o una specie di continuazione della camera?... Forse là, dietro la porta B, bisogna costruire qualcosa come una veranda con finestre che diano sul giardino; al termine di questa veranda-galleria, sulla destra, possono esserci i locali di servizio. Come dev'essere quest'ingresso? Se disponiamo di un'apertura molto larga, dietro cui si scorgano le finestre che dànno sul giardino, l'intenzione di Dessalines di fuggire in quella direzione sarà giustificata. Se invece la porta è piccola, non si capisce perché Dessalines cerchi di uscire di lí, non sapendo che cosa c'è dietro. Questa veranda e un arco spazioso saranno utili anche per il finale. Quando appariranno gli insorti, potremo fare affluire attraverso questa porta la folla, che riempirà tutta la scena.

Siamo ormai alla fine della lezione. Si mettono giú le

soluzioni a cui si è arrivati. Il gruppo principale dei francesi si dispone prima nella zona I, attorno al prete, che si decide di indicare sul diagramma con una croce. Poi giunge l'informatore, che scende la scala e si dirige lungo il tavolo, verso il punto segnato con la lettera I (disegno n. 9).



– È giusto mettere l'informatore presso il centro della scena: la sua notizia è legata al tema centrale. Dessalines è arrivato, – conclude Sergej Michajlovič.

Di solito le lezioni di Sergej Michajlovič cominciavano con una conversazione su un argomento d'attualità.

Invece, la lezione seguente, appena entrato nell'aula e salutati gli studenti, ecco che fa subito una domanda:

– Che cosa abbiamo da dire sul gruppo di francesi che circondano il prete?

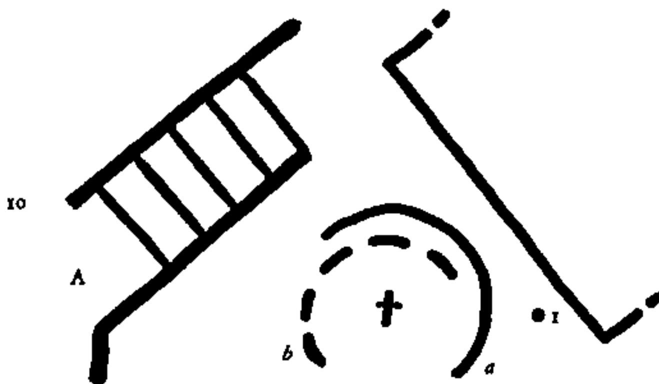
Gli studenti si mettono immediatamente al lavoro.

Si decide di disporre all'inizio il gruppo di francesi in semicerchio attorno al prete. Quando arriverà l'informatore, il gruppo si sposterà quanto basta perché il prete sia visibile tanto al messo quanto al pubblico.

– Mettiamoci d'accordo sull'azione dei singoli ufficiali all'interno del gruppo comune, – dice Sergej Michajlovič.

– Questa dipende da leggi generali che regolano tutto ciò che avviene al mondo. Da una parte il gruppo è un tutto unico, dall'altra un insieme d'individui singoli. Solo quando si tenga il dovuto conto di entrambe queste tendenze le azioni saranno espressive. Da una parte il gruppo deve conservare la sua struttura comune. Chiunque vi entri, deve assecondare il movimento generale. Dall'altra ogni attore svolge all'interno del gruppo, la propria parte.

10



Quali estremismi si rendono possibili? Se l'aspetto generale prende il sopravvento, tutto il gruppo agisce indivisibilmente, compie gli stessi movimenti, quasi cammina al passo. Se prevale il particolare, ognuno si mette ad agire per proprio conto e si ha allora la completa decomposizione e frantumazione del gruppo. È chiaro che l'una o l'altra decisione dipende dalle esigenze narrative della sceneggiatura. Nella messa in scena di questo brano d'azione, delineeremo prima il movimento comune del gruppo, sia pure schematicamente (disegno n. 10), per poter poi sulla base del movimento comune passare a definire i movimenti dei singoli componenti. Per esempio, se il gruppo di ufficiali attorno al prete dalla posizione A deve passare alla posizione B, ciò non significa che gli ufficiali debbano fare una specie di girotondo, anche se lo spostamento deve conservare una sua unità d'azione. Uno farà due

passi, due passeranno di profilo, un terzo di faccia: qualcuno si fermerà, qualcuno procederà con maggior lentezza, e ognuno reciterà una parte diversa. Ma ecco che, quando Dessalines muove verso l'uscita A, tutti e tre gli ufficiali che gli tagliano il cammino possono agire come un sol uomo, facendo una catena come i gendarmi. Come vedete, quando il contenuto dell'azione del gruppo è unitario, unitario è anche il lavoro, unitaria è l'azione del gruppo; se invece il gruppo non è un'unità, ma solo un complesso comune, allora all'interno del gruppo tutti agiscono in modo diverso, pur seguendo le linee di un'unica azione.

Sergej Michajlovič cita l'esempio del lavoro da lui fatto in una scena di massa della *Corazzata Potëmkin*. La scalinata di Odessa. La prima scarica di fucili: panico generale, tutta la folla corre come una valanga, tutti fuggono contemporaneamente, sia pur con velocità diversa a seconda della lunghezza delle gambe. Poi, dopo questo primo colpo, la scena si frantuma in momenti singoli, nelle componenti del tutto; la madre col bambino, la madre con la carrozzina, i vecchi e le vecchie, ecc., che si svolgono singolarmente. L'impostazione compositiva della messa in scena e del montaggio consiste proprio nel far sí che, nonostante il dilagare della folla e la presentazione di singole persone, si conservi la sensazione d'un grande flusso unitario.

– Ancora un'osservazione, – dice Sergej Michajlovič. – Circa il tempo nella vita e il tempo nell'arte. Pensate un po': quante persone potevano esser rimaste sulla scalinata dopo la prima sparatoria? Una scarica di fucili, e non rimane piú nessuno. Il 3 luglio 1917 durante la storica dimostrazione ero sulla Sadovaja a Pietrogrado. La strada era zeppa di gente; a un tratto si cominciò a sparare e la strada si vuotò immediatamente. Evidentemente la stessa cosa dev'essere accaduta anche sulla scalinata di Odessa. E quanto tempo dura questa scena al cinema? Quasi sei minuti. Nel cinema è un tempo enorme. Ma lo spettatore non ha mai la sensazione che il torrente umano non continui a scorrere senza interruzione o che l'azione s'arresti. I singoli episodi sono sistemati nel fluire dei fug-

giaschi in modo da rafforzare l'impressione di un'azione comune. Questo si ottiene mantenendo una continua accelerazione nel tempo e nel ritmo dell'azione e intessendo ogni episodio nel piano e nell'azione generale. Le leggi della struttura compositiva sono le stesse, sia nel caso di un semplice spostamento sulla scena sia in quello di una scena di massa complessa come quella della scalinata nel *Potëmkin*.

– Ma come potremo far capire che il prete è il padrone di casa, se si sposta senza distinguersi dalla zona I alla zona II insieme al gruppo degli ufficiali? – chiede uno degli studenti.

– Lo faremo capire col suo comportamento successivo, – spiega Sergej Michajlovič. – Il prete passa dalla zona I alla zona II dentro al gruppo degli ufficiali, ma poi ne esce per andare incontro a Dessalines. Con questo movimento sottolineeremo l'importante funzione del prete nella congiura. Se ponessimo troppo vigorosamente l'accento sul prete, facendolo entrare, per esempio, in modo vistoso, all'inizio dell'episodio, esagereremmo la sua reale funzione nella congiura. Potrebbe apparirne il capo, mentre in realtà non lo è. Il prete è al centro della congiura, ma non la capeggia. Non è giusto, quindi, dar risalto al suo ingresso in scena, tanto piú che, essendo vestito in modo diverso, si distinguerà benissimo dai militari... Dunque, dall'ingresso A appare l'informatore, che è probabilmente un aiutante di campo. Egli annuncia l'arrivo di Dessalines. E poi che cosa farà? Passerà anche lui con tutti gli ufficiali nella zona II?...

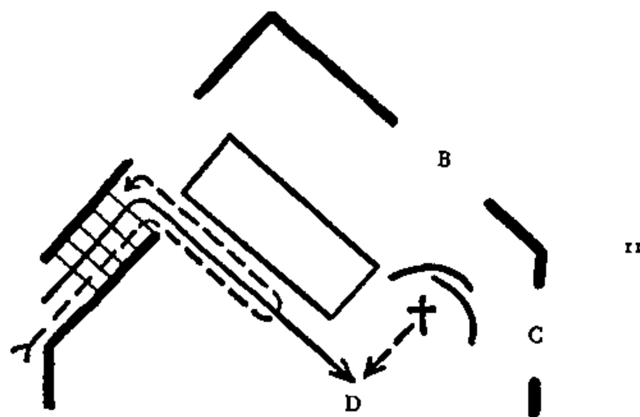
– Andrà incontro all'ospite!... – propongono dai banchi.

– Certamente, – dice Sergej Michajlovič. – Andrà incontro a Dessalines e si fermerà in atteggiamento ossequioso in un punto presso la finestra.

– Ma come darà la notizia?... Annuncerà subito «Il generale Dessalines!», oppure comunicherà prima qualcosa a bassa voce per poi dare l'annuncio a voce alta? – chiedono gli studenti.

– Il suo annuncio, come abbiamo già detto, non ha carattere ufficiale. Ma anche quello ufficiale è necessario. Se

sia possibile affidarli entrambi al medesimo personaggio, dipende dalla parte che questi interpreta. Secondo il nostro trattamento, egli rappresenta una parte ignobile. Perciò arriva, riferisce e torna indietro per incontrare Dessalines. L'annuncio solenne dell'arrivo dell'ospite lo darà un altro ufficiale.



– Un colpo doppio! – suggerisce uno degli studenti.

– Sí, – dice Sergej Michajlovič accettando il suggerimento. – La duplice presentazione dell'entrata è come un colpo doppio. Uno, la spia, arriva dal suo punto d'osservazione esterno, sussurra qualcosa e scappa via; due, qualcuno annuncia ad alta voce: «Il generale Dessalines!»; tre, Dessalines entra. La cosa riesce abbastanza solenne, e al tempo stesso accentua il carattere di ambiguità che si deve sentire nell'incontro.

Ora gli studenti, insieme a Sergej Michajlovič, abbozzano la messa in scena della parte in cui Dessalines, apparso subito dopo l'annuncio del suo arrivo, avanza fin quasi al centro del palcoscenico, mentre il prete gli muove incontro.

Sergej Michajlovič disegna sulla lavagna lo schema della messa in scena (disegno n. 11), indicando sul disegno la posizione di Dessalines con la lettera D, e spiega:

– Il fatto che Dessalines si fermi qui e la pausa che na-

turalmente ne segue, sottolineano l'antagonismo dei protagonisti. Gli ufficiali s'irrigidiscono, immobili: devono dimostrare il proprio rispetto per Dessalines.

– Non hanno il diritto di muovere per primi incontro a chi è loro superiore per grado. In una parata nessuno corre incontro al generale, ma quando questi si avvicina e si ferma, qualcuno esce dai ranghi e fa rapporto. E siccome in questo brano abbiamo un'atmosfera da parata, sia pure ingannevole, questa soluzione sarà giustificata.

– Ma noi dobbiamo ottenere la sensazione non d'un saluto ma d'un primo attacco a Dessalines, – osserva qualcuno dai banchi.

– L'una e l'altra cosa, – spiega Sergej Michajlovič. – Prima la parata, poi vien fuori il prete, si avvicina a Dessalines, lo benedice, gli porge la mano per il bacio e lo abbraccia. Questo abbraccio sarà come un presagio dell'accerchiamento che segue. Tra l'altro, l'abbraccio è una tipica forma di saluto dell'America latina.

– Ma Dessalines è ateo! – protesta uno studente.

– Neanche il nostro prete può esser definito un buon cristiano, – ribatte Sergej Michajlovič. – Si compie una specie di rito. Dessalines è un generale della Francia cattolica, deve rispettare le convenienze. Quale sia il suo vero atteggiamento verso la benedizione e le altre manovre del prete, lo mostreremo attraverso la sua recitazione.

– Dopo avergli dato il bacio del tradimento, il prete farà entrare Dessalines nel gruppo degli ufficiali. Secondo il contenuto della trama reale, il prete conduce Dessalines nell'accerchiamento, secondo la linea della trama esteriore lo guida verso gli ufficiali per presentarglieli. Che cosa accade poi?...

– S'avvicinano la scorta e l'informatore... e chiudono il cerchio attorno a Dessalines, – propongono gli studenti.

– È ancora troppo presto per chiudere il cerchio; è opportuno però far vedere sin d'ora come gli venga tagliata la via della ritirata, – precisa Sergej Michajlovič. – Questa funzione la possiamo affidare alla scorta. Abbiamo già detto che la scorta d'onore dovrà funzionare anche come scorta di guardia. Una parte di essa precede Dessalines, una parte lo segue. Se sarà composta da sei uomini, i tre dietro si fermeranno sugli ultimi gradini della scala, mentre i tre davanti, fatti alcuni passi, si avvicineranno l'uno all'altro e si disporranno di fronte, come una guardia d'onore; lo lasceranno passare tra loro, poi, quando sarà passato, lo seguiranno chiudendogli ogni via d'uscita. Dobbiamo presentare l'ingresso di Dessalines facendolo muovere verso uno spazio che gli si spalanca dinanzi, mentre l'uscita vien chiusa, e cioè, per fare un'analogia, si avrà come una freccia dentata: avanti può penetrare quanto si vuole, ma estrarla no, i denti non lo permettono. Il primo trio della scorta, dopo aver lasciato passare Dessalines, erige ora alle sue spalle una prima barriera, una prima linea di denti, mentre il trio rimasto sulla scala forma una seconda linea di sbarramento.

Uno studente esprime il timore che i tre uomini, che precedono Dessalines, nascondano il suo ingresso in scena, Sergej Michajlovič spiega che ciò non è possibile. Dopo aver sceso la scala, si ritireranno subito di fianco. Qui, come in molti altri casi, la fermata di quelli davanti e il passaggio accanto a loro di quelli dietro, accentueranno la sensazione del movimento.

Da questa osservazione Sergej Michajlovič prende lo spunto per spiegare l'enorme importanza che questo principio assume per tutte le messe in scena cinematografiche, giacché le possibilità di movimento nel cinema sono limitate dai margini dell'inquadratura, dal suo taglio. Questo procedimento permette di rafforzare notevolmente la sensazione di movimento, spostando i personaggi nell'interno dell'inquadratura.

Precisando l'ingresso in scena e i movimenti della scorta, Sergej Michajlovič continua a elaborare le azioni del gruppo di ufficiali.

– Dobbiamo creare la sensazione, – dice, – che gli ufficiali sopraggiunti e quelli già presenti in sala formino un'unica «compagnia». Bisognerebbe quindi far sí che non tutti gli ufficiali si spostino dalla zona I nella zona II, ma che due di essi rimangano, e insieme al primo trio della scorta si avvicinino a Dessalines di dietro, formando cosí il primo sbarramento. Allora avremo l'accerchiamen-

to di Dessalines non solo in teoria, ma anche nella messa in scena.

– Questo accerchiamento verrà inoltre sottolineato da quanto segue: quando il sacerdote introduce Dessalines al centro del gruppo degli ufficiali, è naturale che questi non rimangano immobili, ma gli si avvicinino uno dopo l'altro, gli si presentino, chiudendo cosí a poco a poco lo spazio attorno a lui. Tutto ciò avverrà probabilmente al suono degli speroni. Che cosa viene poi, secondo il soggetto?

– Arriva la serva, – suggerisce qualcuno dall'aula.

– No, ci siamo accordati che, prima dell'arrivo di questa, bisogna rafforzare e acuire il senso del pericolo. Come lo otterremo? Evidentemente, per il suo contenuto l'azione degli ufficiali deve essere l'inverso di quella della vecchia. Che cosa fa la vecchia?

– Entra!... Avverte!... Manda a monte la congiura!...

La voce di Sergej Michajlovič copre il vocio nell'aula.

– Ponetevi un compito preciso e concreto. Che cosa significa «manda a monte»? In che modo?

Ora tutti tacciono, ed egli chiede con calma:

– Non sarebbe meglio dire che ella arma Dessalines contro i suoi nemici?... E allora che cosa devono fare i francesi?...

Tutti tacciono.

– Vi chiedo, – insiste Sergej Michajlovič, – che cosa debbono fare i nemici di Dessalines.

Il silenzio si prolunga, ma questa volta Sergej Michajlovič aspetta con una specie di tensione, esige una risposta. Ed ecco che si sente una voce dire timidamente:

– Potrebbero forse disarmare Dessalines?

– Proprio cosí, – risponde Sergej Michajlovič, quasi gridando. – Gli tolgono le armi. E, per giustificarsi, tirano in ballo l'etichetta. Dopo l'incontro ufficiale, prima di sedersi al banchetto, è uso deporre le armi.

– Ma poi Dessalines dovrà sguainare la sciabola! – osserva qualcuno.

– Non facilitate mai la soluzione successiva indebolendo quella iniziale, – dice Sergej Michajlovič. – Portate ogni volta la soluzione al massimo grado d'intensità, se la situazione lo richiede. La consegna delle armi contribuisce a rafforzare la sensazione di spavento? E allora attuatela. Qui lo spettatore deve esser portato al punto di voler gridare: «Fermati!... Non consegnarle!» Per quanto riguarda poi la scena seguente, gli si può far prendere la sciabola d'un altro, ma meglio ancora se dovrà difendersi praticamente disarmato. In realtà egli non uccide nessuno, deve solo salvarsi, scappando. Può farlo proteggendosi sia con la sciabola sia con qualcosa d'altro, magari con una sedia. Ma quali oggetti utili allo scopo abbiamo sottomano?...

– Le bottiglie!... I candelabri!... – si sente dire.

– Certo, un candelabro andrebbe meglio della sciabola, – afferma Sergej Michajlovič.

– Ma perché gli altri rimangono armati? – chiede uno studente.

– Non tutto avviene contemporaneamente, – gli risponde Sergej Michajlovič. – E poi non tutti devono sedersi a tavola; una parte degli ufficiali, per esempio la scorta, è come in servizio. Quale ospite d'onore Dessalines è il primo a essere liberato dalla sciabola, con cui è assai scomodo sedere a tavola. Ma non basta togliegli la sciabola. Bisogna dar rilievo all'azione: fare come nella tragedia antica, quando interveniva il coro dicendo: «Che cosa fa?... Che cosa lo aspetta ora?... Infelice, tu prepari la tua rovina!...» Da noi la cosa, naturalmente, avrà un altro carattere. L'azione può essere sottolineata dalle battute e dai gesti degli ufficiali. Abbiamo anche il luogo per farlo: la zona I, dove la consegna dell'arma può essere commentata dagli ufficiali colà rimasti, anche se le frasi da loro pronunciate, saranno naturalmente diverse da quelle del coro antico. Ma chi s'avvicinerà a Dessalines per chiedergli la sciabola?

– L'aiutante informatore, – rispondono in coro gli studenti.

– Evidentemente, – risponde sorridendo Sergej Michajlovič. – Questo furfante continua il suo ignobile lavoro. Notate come spesso da una serie di funzioni emerga un nuovo personaggio non previsto nella sceneggiatura. Bisogna fare una cosa in un posto, una in un altro, poi in un

terzo, ed ecco venir fuori un personaggio d'un certo rilievo. Un qualsiasi personaggio di quarto grado diventa un protagonista che svolge funzioni importanti. Vediamo ora che non si può lasciare l'informatore presso la finestra, perché è scomodo e illogico farlo correre di qui a ritirare la sciabola.

– Potrebbe passare furtivamente dietro il gruppo degli ufficiali, – propone qualcuno.

– Credo sia meglio che passi non furtivamente, ma apertamente, – ribatte Sergej Michajlovič. – Pensate a uno che segue le orme di un altro: quando il primo si ferma, si ferma anche il secondo, mantenendo sempre la stessa distanza. Questo dà la sensazione del pedinamento. Ma se si vuole sottolineare il significato della consegna dell'arma e la parte svolta dall'aiutante informatore, il suo avvicinarsi dev'essere presentato come un punto d'un determinato programma preparato in anticipo. Qualcuno, nel luogo opportuno, può ordinargli con un cenno di farsi dare l'arma. Per farlo, è meglio che l'aiutante passi dietro il gruppo degli ufficiali, poiché questo suo passaggio non è essenziale. Importante è invece che compaia nel nuovo posto, poco lontano dall'uscita C; arrivando cosí al centro del gruppo degli ufficiali per farsi consegnare la sciabola.

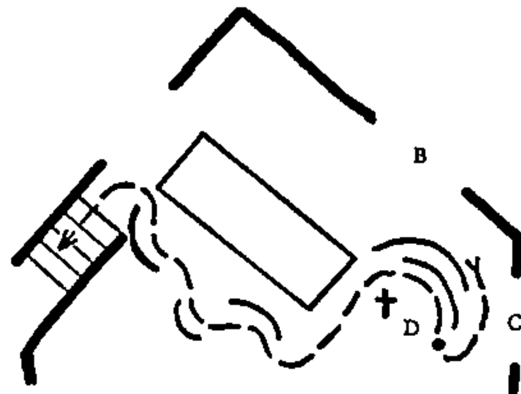
– Ma non lo si vedrà! – dice una voce.

– Che cosa significa «non lo si vedrà»? – ribatte Sergej Michajlovič irritato. – Fate in modo che si veda! In generale niente si fa mai vedere da sé. Bisogna prima trovare la soluzione giusta, definire il luogo necessario per l'azione, e poi far sí che si veda. E la cosa piú interessante, – continua piú calmo, – è far sí che sia Dessalines a consegnare l'arma, a creare circostanze tali per cui, nonostante la diffidenza, non possa farne a meno.

– Dessalines consegna subito la sua sciabola? Dapprima deve rifiutarsi di farlo? Certo è possibile che, quando gliela chiedono, diffidando dei francesi, veda nella richiesta un tentativo di disarmarlo e non voglia perciò consegnarla. A questo punto interviene il prete. «Ma via!... – dirà egli. – Nella buona società si usa togliere la sciabola! Ecco che vengono a prenderla»! E Dessalines sarà costretto a togliersela da sé. Nella composizione scenica la cosa si svolgerà piú o meno cosí: da una parte s'avvicina il sottufficiale, vuole prendere l'arma, si avverte un indugio. Dall'altra parte s'avvicina il prete, fa un discorso al generale nero e Dessalines deve cedere. La sciabola dove la porterà l'aiutante? – chiede Sergej Michajlovič.

– Alla porta C!... Per la via piú breve... – suggeriscono subito gli studenti.

– Al contrario! Verso la porta A! Per la via piú lunga. Bisogna far vedere a tutti gli ufficiali interessati che Dessalines è disarmato. L'aiutante porterà quindi via la sciabola per la via piú lunga e piú contorta, passando vicino a tutti gli ufficiali, – spiega Sergej Michajlovič agli ascoltatori stupefatti, disegnando sulla lavagna il cammino che deve seguire (disegno n. 12). – E ora che cosa si deve fare? – chiede poi, posando il pezzo di gesso.



12

– Bisogna far entrare la vecchia, – propone qualcuno.

– Troppo presto, – ribatte Sergej Michajlovič. – Abbiamo detto che la consegna della sciabola deve far capire che Dessalines è disarmato: saranno i commenti dei presenti a illustrarlo. Avevamo tre persone presso il tavolo, mentre la scorta e due persone erano rimaste nella zona 1 (disegno n. 12). Dovevamo, prima di tutto, mostrare il legame tra i nuovi arrivati e gli ufficiali presenti in sala, e,

secondariamente, far capire che la ritirata è impossibile e la via d'uscita sbarrata; si tratta ora di commentare quanto è accaduto.

– Riuniamo i due gruppi di ufficiali nella zona 1, – propone uno degli studenti.

– Non mi sembra opportuno un raggruppamento generale, – risponde Sergej Michajlovič. – Basterà muovere uno solo della scorta verso i due ufficiali rimasti nella zona 1, spostando cosí il nuovo gruppo leggermente in primo piano. Se la conversazione avesse inizio tra i due ufficiali del gruppo che prima circondava il prete, potrebbe apparire forzata. Se invece uno degli ufficiali della scorta, dopo aver visto portar via la sciabola, si avvicina ai due ufficiali, la conversazione sarà piú naturale. Entro i limiti della zona 1 abbiamo già dato i primi commenti, quasi senza parole. Si tratta ora di svolgere questo motivo con maggiore intensità. I fatti precipitano, la tensione cresce e anche i mezzi d'espressione devono farsi piú intensi. Ma oltre al fatto del disarmo, dobbiamo illustrarne un altro e cioè che Dessalines non guarda mai in faccia gli ufficiali. Se ci affidiamo unicamente alla recitazione, lo spettatore, pur avendo avvertito questa particolarità del comportamento di Dessalines, non se ne saprà spiegare il perché. Bisogna raccontare come abbia giurato a suo tempo di non guardare mai in faccia i francesi.

S'incomincia a elaborare il pezzo dei «commenti». Sergej Michajlovič e gli studenti stabiliscono che dalla conversazione tra i francesi debbono risultare tre elementi: primo, Dessalines non guarda mai in faccia i francesi; secondo, Dessalines si comporta in modo strano; terzo, i commenti sulla sciabola. L'ufficiale che si è avvicinato chiede perché Dessalines si comporti in modo cosí strano. Uno dei rimasti nella zona 1 glielo spiega e racconta la storia del giuramento. Un secondo aggiunge che il comportamento di Dessalines è perfettamente giustificato e che la sciabola gli è stata portata via con uno scopo preciso. Tutti questi commenti si faranno in fretta, quasi di sfuggita: cinque o sei battute tra persone che si comprendono a volo.

– Sulla base di questo esempio, – dice Sergej Michajlovič, – potete vedere come non sia solo la drammaturgia a determinare la messa in scena, ma come la messa in scena, o pianificazione dell'azione, nel processo della produzione completi la drammaturgia.

– Vediamo ora quanto sia importante sottolineare il fatto che Dessalines non guarda in faccia i francesi, – continua. – Avremo, in primo luogo, la conversazione con la serva e si vedrà allora chiaramente come non si tratti d'un suo atteggiamento abituale, ma d'un'azione perfettamente cosciente, ché la serva la guarderà bene in faccia. In secondo luogo, ed è questo il piú importante, quando Dessalines salterà sul tavolo, non fuggirà subito, ma si fermerà a sfidare gli avversari con la parola e con lo sguardo. Dev'essere qualcosa come un duello, in cui Dessalines guarda bene in faccia i francesi come per incenerirli. Il fatto che nella scena precedente non li abbia mai guardati servirà a rafforzare il contrasto con questa in cui, per usare un'immagine comune, trafigge i francesi collo sguardo. Disarmato, egli fermerà gli ufficiali, che si avvicinano di fianco, levando il candelabro contro di loro e gli altri che gli stanno davanti, col suo sguardo tremendo, carico d'odio. Il candelabro a tre braccia e lo sguardo inchioderanno per un attimo gli ufficiali dove si trovano, creando in loro una specie di torpore... Occorre quindi sottolineare il fatto che Dessalines non guarda in faccia i francesi, perché maggiore sia la forza del suo sguardo. Dopo i commenti degli ufficiali, sarà chiaro per lo spettatore che le cose si mettono male per Dessalines e che la sua inquietudine è giustificata. Perciò, quando gli ufficiali cominceranno a circondare Dessalines, anche lo spettatore comincerà a preoccuparsi. Il piú piccolo movimento degli ufficiali attorno a Dessalines acquisterà ora un enorme significato.

– Ma allora anche Dessalines avvertirà in anticipo il pericolo? – chiedono gli studenti, dubbiosi.

Sergej Michajlovič spiega che Dessalines ha la sensazione e un certo presentimento del pericolo, ma che questo non supera la sua abituale diffidenza. D'altronde l'azione degli ufficiali si svolge dietro le sue spalle. E invece nello spettatore la sensazione di pericolo giungerà al culmine

solo quando la serva darà il suo avvertimento, imprimendo una svolta al corso dell'azione. Se immaginiamo la scena prima del suo arrivo come una specie di salotto mondano, l'annuncio del pericolo che incombe, il fatto che si vuol uccidere Dessalines, colpirà lo spettatore impreparato come una tegola sul capo. Se invece lo spettatore s'è convinto che il protagonista è perduto, l'avvertimento e la reazione che seguirà porteranno alla necessaria svolta drammatica, saranno uno sviluppo inaspettato, ma verosimile dell'azione.

– Dunque, abbiamo disarmato Dessalines, l'abbiamo fatto circondare dagli ufficiali, ora può comparire la serva, – cosí Sergej Michajlovič dà inizio alla lezione seguente. – Ormai, – continua, – si è deciso che la serva deve entrare dalla porta B, e non vedo motivo per cambiare la decisione. Evidentemente, la donna girerà dietro gli ufficiali, attirerà Dessalines nella zona III.

– Ma come potrà avvicinarsi?... Non è strano che la serva arrivi proprio al centro della sala? E se la facessimo fermare ai margini? – propongono gli studenti.

– La cosa mi sembra ragionevole, – risponde Sergej Michajlovič accettando il suggerimento. – La donna arriva ai margini della scena e cerca con lo sguardo il padrone quasi per chiedere se può entrare. È una cosa che succede normalmente: sono giunti gli ospiti, è ora di servire in tavola, e la cameriera, socchiudendo la porta, comincia a far segni misteriosi al padrone di casa. Piú o meno di questo genere dev'essere lo sguardo che la nostra serva rivolge al prete. Il prete si rivolge allora a Dessalines: «Desidera?...» e fa segno alla serva di avvicinarsi. Solo allora, ma non immediatamente, ella avanza al centro della scena.

– ... Dessalines, continuando a conversare col prete, tira su le maniche dell'uniforme e si accinge a tuffar le mani nella bacinella, – racconta Sergej Michajlovič, con entusiasmo, mimando la scena, e facendo contemporaneamente la parte di Dessalines e quella della serva. – Allora la bacinella si sposta, e Dessalines seguendola fa un passo

avanti, senza perdere contatto con gli ufficiali e col prete, ma senza ancora badare alla serva. Questa allora per attirare il suo sguardo fa un altro passo indietro, ritirando ancora la bacinella. Non trovando l'acqua, Dessalines è costretto a prestare attenzione allo strano contegno della serva e questa, dopo essersi tirata ancora un po' indietro, si volta, oppure abbassa la bacinella perché Dessalines debba chinarsi, e cerca di cogliere il suo sguardo. E appena Dessalines la guarda, ella cerca...

– ... di dirgli tutto! – conclude improvvisamente uno degli studenti.

– Sí, ma coi gesti, – ribatte Sergej Michajlovič con una nota di disperazione nella voce. – Dunque, la donna comunicherà con la mimica il suo messaggio in faccia agli ufficiali e al prete?... Non è possibile?... La donna continuerà a girarsi finché volterà la schiena agli ufficiali e al prete e verrà a trovarsi di fronte al pubblico. Il suo movimento è del tutto giustificato e ci permette di seguirne bene la mimica.

– Ma allora Dessalines volterà la schiena al pubblico! – osservano gli studenti.

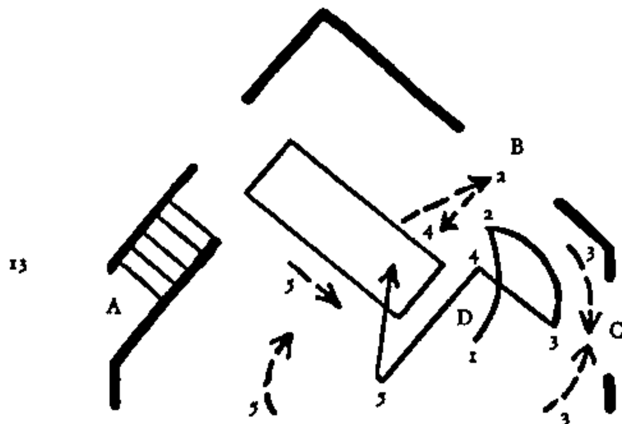
– E andrà benissimo, – spiega Sergej Michajlovič. – Non dovete pensare in termini fissi. Certo, Dessalines ci volterà la schiena, ma dopo l'avvertimento, lo faremo di nuovo girare verso il pubblico. Il passaggio dal suo atteggiamento diffidente, ma mondano, al furore e allo sdegno avverrà in modo netto, reciso. Appena Dessalines si volta verso lo spettatore, la serva sguscia via rapidamente. Benché pieno d'ira, egli si frena e va a verificare se l'informazione è esatta. L'urto tra i due atteggiamenti, il passaggio da uno stato d'animo all'altro, non avverrà gradatamente, ma come una rottura improvvisa, e sarà un momento fondamentale della realizzazione. In questo modo, l'esigenza della trama interiore, che si concreta nella serva – far uscire Dessalines dalla cerchia degli ufficiali – si realizza interamente nell'azione.

– Ora Dessalines comincia a cercare una via d'uscita.

– Ne abbiamo tre: A, B, e C. Dessalines si dirigerà subito verso l'ingresso da cui è giunto?... No, perché ne è lontano e vi sono altre porte piú vicine. E poi, dirigen-

dosi verso il punto da cui è venuto, può insospettire i francesi. Dessalines dapprima vuol soltanto controllare se è vera l'informazione avuta dalla vecchia. La galleria-veranda dietro l'arco e le finestre sul giardino che si scorgono dalla porta B gli offrono una possibilità di salvezza. Può quindi dirigersi prima verso la porta B (disegno n. 13, passaggio dal punto 1 al punto 2). Qui la via gli sarà tagliata dal gruppo degli ufficiali che si trova in quella zona. Si sposterà allora verso l'uscita C. Andrà avanti continuando a conversare e muovendo a zig zag tra gli ufficiali e vedrà che presso l'uscita C un gruppo si è riformato a sbarrargli la via (disegno n. 13, passaggio dal punto 2 al punto 3).

13



Sergej Michajlovič spiega che Dessalines può eseguire questo passaggio attraverso il gruppo degli ufficiali. I francesi si sposteranno allora dal primo piano della scena nella zona II e muoveranno dal fondo per tagliargli la strada verso l'uscita C. Lo faranno come se volessero semplicemente intrattenersi con lui, ma gl'impediranno di uscire. Dessalines non ha nessuna voglia di parlare con loro, soprattutto ora, perciò si volta e se ne va. Dove?... Il primo sbarramento che ha trovato sul suo cammino po-

teva anche essere casuale, ma il secondo rafforza il suo sospetto d'essere caduto in una trappola. Al tempo stesso i suoi movimenti mettono all'erta i francesi. Gli altri ufficiali, che non hanno partecipato alle prime due manovre di sbarramento, lo seguono ora con la coda dell'occhio.

– Dopo aver tentato l'uscita C, Dessalines non s'avvicina piú a nessuna porta, ma si sforza di guardarsi attorno e insieme di distogliere l'attenzione dei francesi dai suoi tentativi. Il punto migliore per questo sarà il centro, piú o meno al punto 4 (disegno n. 13). Ma quando il negro si muove in quella direzione, i francesi, ch'erano prima presso la porta B, si spostano anch'essi verso il tavolo (che Dessalines voglia girargli attorno?...) Egli allora si rende conto che lo spostamento dei francesi non è affatto casuale, incomincia ad andare in collera, fa un movimento brusco e si comporta ormai come chi abbia «strappato la maschera» all'avversario. Si sposta decisamente verso l'uscita, e gli ufficiali gli tagliano nuovamente la strada. Tutto è chiaro ormai, bisogna lasciar da parte le cerimonie e uscire con qualsiasi mezzo. Avanza di slancio e piega decisamente verso l'uscita A (disegno n. 13, posizione 5). Quando giunge al punto 5 e svolta, naturalmente i cinque ufficiali, che si trovano lí, gli tagliano la strada. A Dessalines non rimane che fare un passo indietro, guardarsi rapidamente attorno e balzare con un salto sul tavolo. E all'inizio il tavolo è per lui soltanto la via piú facile per raggiungere l'uscita A, vuole semplicemente spiccare un salto dal tavolo verso la scala e fuggire; alla finestra non ha ancora pensato.

– Adesso, – continua a spiegare Sergej Michajlovič, – elaborando la soluzione generale, dobbiamo occuparci anche dei particolari di questo pezzo. Il gruppo che sbarra la porta B, prima muove dal tavolo verso l'arco della porta; ma quando Dessalines va verso il tavolo (disegno n. 13, punto 4), il gruppo dall'arco torna indietro. Va bene cosí?...

– No... Troppo scoperto!... – si levano alcune voci.

– Sí, è troppo calcato, troppo artificioso. Si può però cambiare il numero dei protagonisti. Presso il tavolo, nel-

la zona dell'arco, disponiamo tre francesi. Quando il gruppo principale dei francesi insieme al prete passa dalla zona 1 alla zona 11, altri due ufficiali s'aggiungono a loro. Quando Dessalines si dirige verso l'uscita B, la strada gli vien tagliata da tre persone, mentre due rimangono presso il tavolo. Quando Dessalines si sposta verso il punto 4, uno dei francesi s'allontana dall'arco per unirsi ai due rimasti vicino al tavolo. Il fatto che, ovunque si giri, Dessalines venga accolto da un trio, dimostra come sia stato organizzato l'accerchiamento. Variando a caso il numero delle persone non si dà la necessaria impressione d'ineluttabilità. Soffermiamoci ora sulle ragioni per cui i due primi spostamenti di Dessalines hanno, per cosí dire, descritto un arco. In questo tipo di movimento c'è come la fluidità dell'onda. Quando invece Dessalines si dirige verso il tavolo, deve per forza seguire una linea retta. Anche il suo movimento successivo si svolge secondo una linea retta, ma con un ritmo diverso, piú celere.

– Perché mettiamo dappertutto tre persone? Quale associazione vogliamo suscitare con questo? – chiede uno studente.

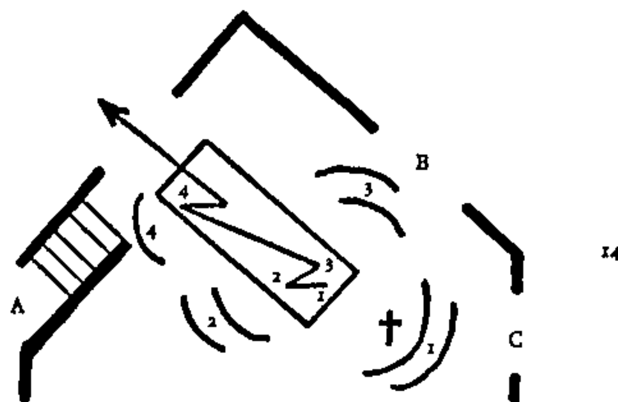
– Nessuna in particolare, – risponde Sergej Michajlovič. – Il numero ha un significato del tutto pratico. Se mettete quattro persone per chiudere un passaggio il centro del passaggio sembrerà aperto; e piú ancora se ne mettete due. Ciò significa che dobbiamo metter dappertutto un numero dispari di persone. Se ne potrebbero anche mettere cinque, o sette, ma, dati i limiti del nostro palcoscenico[1], ne nascerebbe un affollamento che trasformerebbe l'azione in un pasticcio. Se mettessimo Dessalines sul palcoscenico, diciamo, del Bolšoj Teatr, dovremmo servirci non di cinque o sette, ma di nove persone, creando naturalmente raggruppamenti complementari dentro l'azione comune.

– Dessalines è dunque sul tavolo. Battersi contro tutti non può: gli ufficiali son molti, egli è disarmato, combattere con un candelabro è pazzesco. È naturale quindi che

[1] Si tratta del palcoscenico della piccola sala dell'Istituto ove gli studenti dovevano poi recitare l'episodio.

a questo punto Dessalines dia sfogo al proprio odio e incominci a tuonare contro i francesi, verbalmente, con un discorso. Non dimenticate che Dessalines è una figura politica importante e un oratore appassionato. Non gli mancano le ragioni per denunciare e accusare, e alla sua esplosione emotiva i francesi rimangono per un attimo come impietriti.

– Analizziamo ora l'azione di Dessalines sul tavolo, – dice Sergej Michajlovič, disegnando sulla lavagna lo schema della messa in scena seguente (disegno n. 14). – Prima, evidentemente, si rivolge al gruppo col prete (posizione 1), poi al gruppo dei francesi che si trovano presso la zona 1 (posizione 2).



14

– Poi, facendo un giro di 180 gradi, si volta verso il gruppo disposto presso l'uscita B (posizione 3). Piomba su di loro, poi corre in direzione dell'uscita A (posizione 4). Ma i francesi che sono là, essendo piú lontani, sono stati meno ipnotizzati dal suo urlo. Gli sbarrano la via alla scala, ed egli allora non può far altro che lanciarsi dalla finestra.

– Mentre è sul tavolo si trova sottomano un candelabro, che, pur non essendolo di per se stesso, per l'occasione può trasformarsi in un'arma dall'aspetto micidiale. Immaginate questo candelabro abbastanza alto, a tre braccia

e cioè con tre candele e ornamenti di cristallo. Quando un candeliere simile, per di piú con le candele accese, coi cristalli dal luccichio tremolante, sia alzato minacciosamente da un uomo gigantesco, col viso nero, gli occhi fiammeggianti, i denti bianchissimi (pensate a Paul Robeson), non solo si avrà un grande effetto, ma il culmine dello sdegno di Dessalines si esprimerà come si conviene.

– Ma dove lo mettiamo il candelabro?... Evidentemente, vicino all'orlo del tavolo, in modo che possa facilmente prenderlo con la mano destra. Afferrando il candelabro, Dessalines si gira e salta sul tavolo. Il balzo, incominciato con lo scatto da terra, si proietta in alto, fino a quel punto stupendo in cui Dessalines, ergendosi in tutta la sua altezza, rimane immobile, e tremano e luccicano solo i pendenti di cristallo. Come dobbiamo modificare il soggetto tenendo conto di questa possibilità?

Tutti tacciono. La tensione che si è impadronita degli studenti, e ancora li tiene, non permette loro di trovar subito una risposta alla nuova domanda.

– Quando si svolge l'azione? – suggerisce Sergej Michajlovič.

– Di giorno!... Ma allora facciamo a meno del giorno!... – cercano d'indovinare gli studenti.

– Sí, per una scena simile, si può anche rinunciare alla luce del giorno, – dice Sergej Michajlovič. – Facciamo invitare Dessalines non a colazione, né a pranzo, ma a cena. E cosí piú tardi, quando affluirà tutta la massa dei negri, potranno portare delle torce.

– E un negro con la torcia in mano apparirà alla finestra! – propone lo studente P-ko.

– Giusto, – approva Sergej Michajlovič. – Quando Dessalines sarà saltato fuori, lasciando sbalorditi i francesi, alla finestra potrà apparire una figura con una torcia in mano. Ripeterà l'immagine di Dessalines col candelabro, ma con un significato e un'azione opposta e con un maggior grado di tensione.

– Ma quando Dessalines compie questa svolta minacciosa, è giusto passare subito a questo punto massimo di sviluppo, col candelabro? Non sarebbe meglio rimandarlo? Dal punto di vista drammatico non siamo ancora al culmine dell'azione di Dessalines, non si è ancora concluso lo slancio ascendente. Perché, a tutta prima, dopo il salto sul tavolo, Dessalines è ancora piuttosto teso... Usando il candelabro come arma, lo punta contro gli inseguitori, che si tirano indietro. Dessalines ne approfitta per spostarsi e lanciarsi contro il gruppo laterale (disegno n. 14, posizione 2). Ma, a questo punto, che cosa deve avere in mano Dessalines, oltre al candelabro?

– Uno scudo!... Un piatto o un vassoio da usare come scudo!... – propone qualcuno.

– Capite benissimo che gli occorre qualche mezzo di difesa, – dice Sergej Michajlovič. – Ma non si può usare un piatto o un vassoio. Invece d'un effetto eroico ne avremmo uno comico. Eppure una difesa ci vuole. Bene, in un tipo di duello si usa come scudo la cappa avvolta intorno al braccio. Dessalines può voltarsi, chinarsi, afferrare il bordo della tovaglia, tirarlo è, al suono dei piatti che si frantumano, farsene uno scudo o una barriera. Quando avrà costretto a indietreggiare un gruppo e poi un altro (non occorrono molte parole qui, basteranno due o tre brusche esclamazioni), si metterà a correre sul tavolo verso la scala. Ma gli ufficiali che ci sono non lo lasciano passare e sguainano le sciabole. Dessalines deve indietreggiare fino al centro del tavolo. E qui alza il candelabro alla massima altezza possibile e lo scaglia sul tavolo o in terra con tanta forza da farne schizzare i frammenti tutt'attorno. I pendenti di cristallo volano da tutte le parti, rotolano in terra le candele... Anche le persone si gettano da parte. Allora Dessalines si volta e, come una freccia, prendendo la rincorsa, salta dalla finestra. Soltanto dopo aver raggiunto questo momento culminante, si lancia attraverso la finestra, nello spazio. Segue una pausa, poi si sente il rumore degli zoccoli del cavallo, urla, e cosí via.

Trovata cosí, nelle sue grandi linee, la soluzione del pezzo finale, Sergej Michajlovič discute con gli studenti i particolari dell'azione di Dessalines sul tavolo. Perché, dopo aver afferrato il candeliere ed esser saltato sul tavolo, attacca prima di tutto il gruppo principale di ufficiali capeggiato dal prete? Incomincia di qui perché la ma-

schera è ormai stata strappata, i francesi non hanno piú bisogno di recitare la parte di padroni di casa ospitali e cortesi e il gruppo che si trova nella zona II è il primo a lanciarsi all'attacco per catturarlo. Guida il gruppo, come un crociato, lo stesso prete: è al centro del gruppo e alla sua testa.

– In risposta al movimento di questo gruppo degli ufficiali, – dice Sergej Michajlovič, – Dessalines grida subito «Indietro» o qualcosa di simile.

– Fermi! – si suggerisce dai banchi.

– No, non «fermi», ma «indietro», – ribatte Sergej Michajlovič, – o qualche altro comando militare. Anche senza tener conto del fatto che Dessalines è un militare egli stesso, e che quindi i primi termini a venirgli in mente saranno quelli militari, non dimentichiamo che ha di fronte a sé militari di professione, che possono ubbidire subito, istintivamente, solo a comandi militari. È come un riflesso condizionato. Gli ufficiali indietreggiano. E il prete? Questi non indietreggerà, i termini militari non hanno su di lui alcun effetto. Ma quando Dessalines alza il candelabro, indietreggia anche lui facendo addirittura un salto indietro, nascondendosi dietro le spalle degli ufficiali. La sua ritirata e lo spostamento nel gruppo degli ufficiali che ne deriva dànno l'impressione che il brusco movimento di Dessalines abbia agito su tutti come un colpo di fucile. E non dimentichiamo il colore dell'abito del prete.

– Nero!... Bianco!... – propongono gli studenti.

– Nel 1930, a Marsiglia, – continua Sergej Michajlovič, – incontrai per strada un gruppo composto d'un ecclesiastico d'alto rango, proveniente dalle colonie, con un abito rosso vivo, seguito da due senegalesi. Immaginate di vedervi venire incontro, nella luce abbagliante del sole meridionale, una macchia di rosso vermiglio accanto a cui procedono due senegalesi nerissimi. Dal punto di vista del colore era un'unione di estrema efficacia. Dovremo dunque far del prete un vescovo o qualcosa del genere e presentarlo vestito di viola o di rosso vivo. Tra gli ufficiali tutti in uniforme bianco-azzurra o bianco-verde, sarà come una macchia di colore vivo, il «garofano all'occhiello» di questa scena.

– Appena la figura in tonaca avrà fatto un salto indietro, – continua Sergej Michajlovič tutto preso dalla sua elaborazione, – Dessalines lancerà due o tre battute. Nello stesso momento, nella zona I, un altro gruppo di francesi muoverà in direzione di Dessalines. E come? Quelli di dietro avanzano di piú, quelli piú vicini di meno. Quando il prete indietreggia, Dessalines afferra la tovaglia e la tira a sé, verso l'alto. Da una parte vediamo volare una tonaca rossa, dall'altra una tovaglia bianca che si solleva. Dessalines afferra la tovaglia soltanto dopo che il gruppo laterale è venuto avanti. La tiene come una barriera tra sé e il gruppo col prete. Incominciano allora ad avanzare i gruppi di francesi che si trovano alle sue spalle. Dessalines si volta di colpo, ne previene i movimenti e li costringe a fermarsi (disegno n. 14, posizioni 2, 3). Poi corre verso la scala dove con le sciabole sguainate lo attendono quelli che gli han fatto prima da scorta. Qui, il suo movimento è rapidissimo, sembra quasi che voli sul tavolo, ed è pronto a saltare sulla scala. Ma lo si lascerà saltare per terra o sulla scala?... No, certamente. Bisogna metter là una sedia, in modo che Dessalines, nell'impeto della corsa, possa balzarci su con un piede, scendendo dal tavolo. Ma cosí facendo rischierebbe di finire sulle sciabole sguainate. A questo punto gli ufficiali si riprendono dallo stupore che li ha come paralizzati. E che cosa fanno?

– Sguainano le sciabole! – propongono gli studenti.

– Sí, sguainano le sciabole, – prosegue Sergej Michajlovič. – E, proprio nel momento culminante, Dessalines indietreggia verso il centro del tavolo, scaglia il candelabro e si butta dalla finestra. Ad accentuare la comparsa delle sciabole possono esserci a ogni uscita i soldati che erano stati nascosti nelle stanze vicine. Otterremo cosí una composizione a tre stadi. Uno: i primi ufficiali estraggono le sciabole; due: le estraggono tutti; tre: alle porte appaiono soldati armati. Ora Dessalines non ha altra via d'uscita che la finestra. È qui che il candelabro raggiunge la massima altezza possibile, per essere poi scagliato da Dessalines sul tavolo. Per un attimo gli ufficiali indietreg-

giano da tutte le parti: e si vede Dessalines che corre verso la finestra, si odono il rumore dei vetri infranti, le urla... I francesi si ammassano al centro della sala... e quando s'è formato un gruppo compatto, vediamo apparire alla finestra la figura del negro con la fiaccola. Dopo l'arrivo degli altri insorti, corre lungo il tavolo verso i francesi... E qua per non dare la rappresentazione realistica del massacro degli ufficiali, possiamo far calare il sipario con accompagnamento di rumori, urla o musica.

Sergej Michajlovič ha finito di parlare e si siede. È stanco. Tutti tacciono. Oltre che dal senso professionale dell'elevato livello delle soluzioni sceniche, i presenti sono dominati, quasi senza rendersene conto, dallo sviluppo dell'azione stessa.

Ma a un tratto, quando nessuno se lo aspetta, ecco levarsi la mano dello studente P-tejn che chiede la parola.

– Nella nostra soluzione però è scomparso il sott'ufficiale informatore, – osserva egli con una certa malizia.

Sergej Michajlovič riflette per un secondo.

– Già, – dice sorridendo, – ma possiamo anche rappresentare la scena in un altro modo, e con l'aiutante... Dopo che gli ufficiali hanno sguainato le sciabole, Dessalines si lancia verso la finestra ma lo sciagurato gli sbarra il passaggio. Che cosa fa allora Dessalines? Lancia il candelabro nella finestra, sfondandola,... e afferra la canaglia con le sue grosse zampe. Lo solleva in aria e scaglia non piú il candelabro, ma il nemico. Se lo fa girare sopra la testa e lo lancia contro gli ufficiali. Scegliendo bene gli interpreti, e portando l'azione al necessario grado di calore, la cosa non sarà ridicola, anche se la soluzione confina col comico.

Il tempo fissato per l'esercitazione è finito. Anche se il campanello è suonato da un pezzo, gli studenti son pronti a continuare il lavoro fino a tarda sera, ma la stanchezza ha il sopravvento e Sergej Michajlovič conclude la lezione. Spiega che il regista deve avere una soluzione generale preliminare e un abbozzo della messa in scena. Poi s'incontrerà con le caratteristiche individuali degli attori di cui non aveva tenuto conto, con le condizioni concrete delle scenografie, ecc. E allora le soluzioni raggiunte e la

messa in scena dovranno essere modificate, avranno una estrinsecazione diversa, ma tutte le modifiche saranno sempre nella linea di un unico disegno.

– Com'è accaduto per suo desiderio, compagno P-tejn, a proposito dell'informatore. Può servirsene nella sua particolare soluzione, – conclude Sergej Michajlovič, accomiatandosi dagli studenti.

La scansione filmica

L'esposizione cinematografica dell'azione permette di dare un particolare risalto, nella scena recitata, a certi momenti, di presentare non solo campi totali, ma anche campi medi e primi piani.

La combinazione di questi piani di ripresa di diverse dimensioni determina anche una composizione di montaggio, ossia la maniera e il ritmo narrativo personale dell'autore.

Lo spezzettamento dell'azione generale in azioni che si svolgono in inquadrature singole viene, nella pratica cinematografica, definito scansione filmica.

Mettendo l'accento su singoli momenti dell'azione grazie alla scansione filmica, è possibile non solo rafforzare l'impressione emotiva, ma dare una particolare interpretazione dei fatti, giacché ogni nuova posizione della macchina da presa costituisce l'unico punto di vista offerto allo spettatore su quanto avviene. Al tempo stesso è necessario, nel corso della sceneggiatura, conservare l'interrelazione generale tra i personaggi nello spazio, la direzione dei loro movimenti, l'unità di tempo e di ritmo, ecc.

A questo si arriva in quanto salda base della scansione filmica dev'essere, come già s'è detto, la messa in scena. Proprio per questo Sergej Michajlovič Ejzenštejn ha spesso definito la messa in scena un foglio di montaggio potenziale.

Però anche la messa in scena acquista nel cinema particolari qualità specifiche.

Se a teatro la messa in scena si sviluppa nello spazio del palcoscenico, ossia in un luogo fisso *davanti* allo spettatore, nel cinema l'azione è come se fluisse *attorno* alla macchina da presa, ossia attorno agli spettatori. Cosí la macchina da presa può non solo «inserirsi» nell'interno d'una messa in scena circolare, ma può anche, per cosí dire, girarle attorno, spezzettando lo spazio unico del palcoscenico in una serie di «piattaforme – inquadrature di recitazione» (con uno spazio di recitazione alquanto diverso da quello di tutta la scena).

Una messa in scena può anche essere ripresa globalmente per mezzo di una panoramica, ossia con un movimento della macchina da presa. Ma anche in questo caso la messa in scena cinematografica, a differenza di quella teatrale, viene costruita *attorno* al futuro spettatore. Un maggiore risalto si può anche ottenere nell'interno di ogni singola inquadratura. Un attore può essere portato in primo piano, un altro, o altri, spostati piú in fondo, cioè in campi medi o totali. Ma se le messe in scena nell'interno di queste inquadrature si distinguono per una struttura particolare, nell'insieme sottostanno ai principî generali della scansione filmica. E la loro possibilità è determinata anche dalla messa in scena generale.

La scansione filmica ha inizio con la divisione della messa in scena, elaborata per l'intera scena o episodio, in una serie di nodi d'azione, di frammenti che hanno un compito comune. Questi nodi determineranno lo spostamento della macchina da presa all'interno o attorno alla messa in scena stabilita. Ejzenštejn li ha definiti inquadrature nodali, o nodi di montaggio.

L'ulteriore spezzettamento di questi nodi in inquadrature singole, in cui si è liberi di spostare il punto di ripresa, avvicinando, e cioè rafforzando od allontanando l'oggetto ripreso, conclude la scansione filmica.

Grazie a questa successione, le singole inquadrature e la loro struttura compositiva vengono determinate dalla struttura compositiva dell'inquadratura nodale, da cui vengono, per cosí dire, ritagliate.

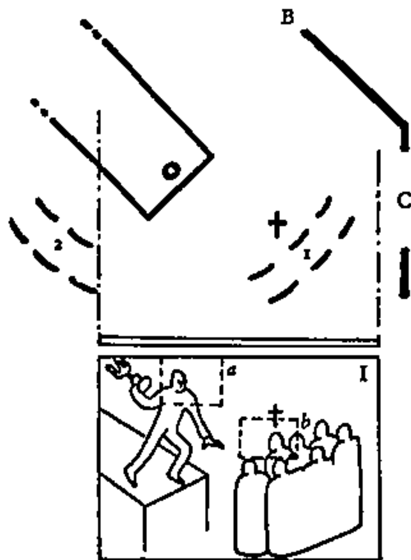
A giudicare dai dati degli stenogrammi e dalle mie note, dopo le esercitazioni nel corso delle quali s'era ultima-

ta l'elaborazione preliminare dell'episodio «Dessalines», trascorse piú d'un mese. Durante questo periodo gli studenti provarono l'episodio, interpretando essi stessi tutte le parti.

Presentano ora i risultati del loro lavoro sul piccolo palcoscenico dell'aula e Sergej Michajlovič fa le sue osservazioni circa l'interpretazione e la recitazione e propone che si passi a elaborare il montaggio dell'episodio. Per la scansione filmica non prende l'intero episodio, ma solo quella parte in cui l'azione è piú movimentata, e che ha inizio col salto sul tavolo di Dessalines accerchiato.

Sergej Michajlovič disegna sulla lavagna lo schema della messa in scena (disegno n. 15, parte superiore).

15



– Evidentemente, – dice, – lo scontro di Dessalines col primo gruppo di ufficiali sarà il contenuto del primo nodo di montaggio.

D'accordo con gli studenti decide che protagonista di questo nodo deve essere il primo gruppo di ufficiali col prete in testa e che si deve vedere anche una parte del ta-

volo e Dessalines. L'azione di Dessalines con questo gruppo è stata studiata nella messa in scena preliminare dal punto di vista dello spettatore. Non c'è ragione di spostare tale punto di ripresa, e si decide quindi di «ritagliare» la parte necessaria all'azione da quella parte del palcoscenico che lo spettatore può vedere, incominciando dal proscenio.

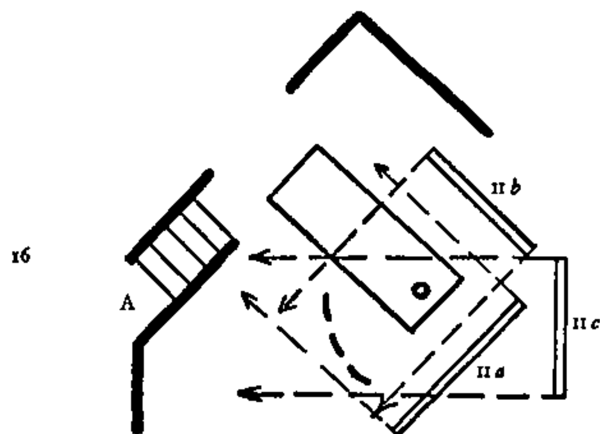
– Che cosa vediamo in questa inquadratura? – chiede Sergej Michajlovič, e incomincia a disegnare sulla lavagna, continuando intanto a spiegare: – Per comodità proietteremo i nostri «ritagli» non partendo dall'angolo di ripresa dell'obbiettivo, ma in modo piú semplice, in base ai principî della geometria descrittiva. Il «taglio» da noi scelto assumerà allora il seguente aspetto (disegno n. 15, parte inferiore).

– Come già nella messa in scena, – dice, – l'azione fondamentale in questa inquadratura nodale si svolge lungo una diagonale. Piú avanti potremo ritagliare un primo piano di Dessalines e del prete (disegno n. 15, ritagli *a* e *b*). Nel momento in cui il prete scivola dietro gli ufficiali, lo si potrà vedere benissimo in campo lungo, ma quando avanza verso Dessalines è meglio darlo in primo piano. E non occorre per questo modificare l'angolo di ripresa: come vedete, dall'ampio proscenio ne abbiamo prima ricavato uno piú piccolo, quello dell'inquadratura nodale, e da questo se ne ritagliano altri ancora minori, le inquadrature, conservando sempre lo stesso angolo di ripresa. Ma è possibile cambiare questo angolo, ossia riprendere ora da dietro le spalle di Dessalines, ora da dietro le spalle del prete, nell'interno del medesimo nodo?... Si può, ma bisogna farlo in modo estremamente fondato e meditato, solo quando serva per accentuare un movimento fondamentale, per non rompere l'unità del nodo di montaggio. Un esempio del genere lo troveremo piú avanti. Cerchiamo ora il nodo di montaggio successivo. La scansione filmica particolareggiata la faremo quando avremo stabilito tutti gli elementi fondamentali. Che cosa ci dev'essere nel secondo nodo?

– Il secondo gruppo di ufficiali... Dessalines e il secondo gruppo!... – propongono gli studenti.

– Nella messa in scena da noi preparata Dessalines si trova al centro. Prima agisce col primo gruppo, poi si volge al secondo. Vogliamo sottolineare questa sua svolta in termini di «messa in scena» spostando la macchina da presa? – chiede Sergej Michajlovič. – Allora, se nel primo nodo Dessalines si trovava a sinistra dell'inquadratura, mentre gli ufficiali stavano a destra, nel secondo nodo dovrà stare a destra e gli ufficiali a sinistra.

16



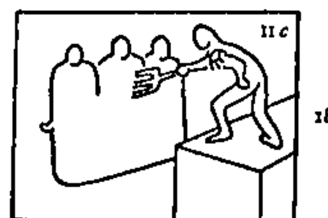
Gli studenti avanzano una serie di proposte (disegno n. 16, angolazioni 11 *a* e 11 *b*). Sergej Michajlovič le esamina. Spiega che nella versione 11 *a* (disegno n. 16) Dessalines è a destra dell'inquadratura, mentre gli ufficiali sono a sinistra; lo scopo sembrerebbe raggiunto, ma con questa angolazione della macchina da presa l'azione si svolge di profilo. Disegna allora sulla lavagna la proiezione di questa inquadratura (disegno n. 17).

– Va bene così? – chiede Sergej Michajlovič. – No, certamente, perché abbiamo perso il principio di composizione diagonale, stabilito nella messa in scena e rispettato nella prima sequenza. Ecco invece un'altra proposta: inquadratura nodale 11 *b* (disegno n. 16). Il suo difetto fondamentale consiste nel fatto che, dopo la svolta e l'attacco col candelabro, Dessalines si vede solo di dietro, e non si può quindi seguire né la sua recitazione né la sua mimica. È però positivo che gli ufficiali siano visti in secondo piano. Come fare perché Dessalines si veda meglio?... Proviamo a spostare la macchina da presa un po' piú a sinistra dell'angolazione 11 *b* (disegno n. 16, nodo 11 *c*). La proiezione del nostro gruppo o nodo di montaggio sarà allora cosí, – dice Sergej Michajlovič, disegnando sulla lavagna (disegno n. 18). – Nel nostro primo nodo, – continua, – gli ufficiali erano in primo piano e Dessalines in secondo piano; nel secondo gli ufficiali si vedono in secondo piano e Dessalines, invece, in primo piano. Da un brano all'altro Dessalines ingrandisce, come se crescesse. Se si tien conto che con questa posizione della macchina da presa si può, nel secondo nodo, presentare Dessalines in modo piú intenso non solo grazie al ritmo e al tempo della sua azione, ma anche perché lo si è spostato in primo piano, il punto di ripresa può essere considerato perfettamente adatto. Possiamo quindi assumere la proiezione ottenuta con la ripresa da questo punto come secondo nodo di montaggio (disegno n. 18). Il nodo drammatico successivo è quello dello scontro di Dessalines col terzo gruppo di ufficiali. A quali esigenze dobbiamo soddisfare in questo terzo nodo di montaggio?

17



18



– Bisogna riprendere dalla finestra! – propone una voce.

– Prima bisogna decidere che cosa riprendere, e non da dove riprendere, – ribatte Sergej Michajlovič irritato. – Studiate la cosa dal punto di vista del significato.

– Bisogna dare un rilievo ancora maggiore alla figura

di Dessalines!... Farlo veder di nuovo dall'altra parte dell'inquadratura!... – si propone da tutte le parti.

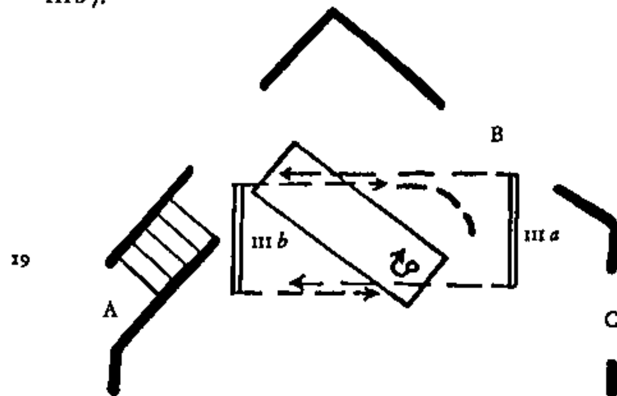
– In altre parole, – precisa Sergej Michajlovič, – si presenta un problema: dobbiamo noi modificare la direzione dell'azione di Dessalines e dargli un maggiore risalto?

– Sí!... No, non sta bene servirsi due volte dello stesso sistema... Bisogna farlo risaltare di piú... Bisogna far vedere bene la svolta di Dessalines!... – suggeriscono gli studenti con animazione.

Sergej Michajlovič ascolta le proposte, poi dice:

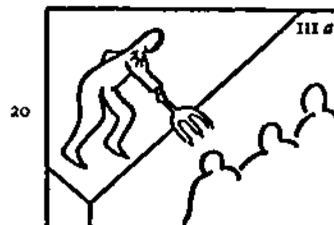
– Quasi tutti siete d'accordo nel voler modificare la posizione di Dessalines nell'inquadratura per presentarlo se non piú in grande, per lo meno con maggiore intensità. Come faremo?

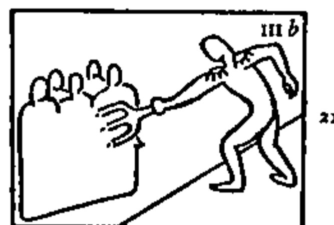
Gli studenti avanzano una serie di proposte. Sergej Michajlovič le analizza; ne respinge una parte e si sofferma su due di esse (disegno n. 19, inquadrature nodali III*a* e III*b*).

19


– Se disegnamo le proiezioni corrispondenti alle inquadrature delle riprese III*a* e III*b*, otterremo le inquadrature nodali seguenti, – spiega Sergej Michajlovič, disegnando sulla lavagna (disegni nn. 20 e 21).

– Vediamo ora di analizzarle. La disposizione di Dessalines e degli ufficiali nell'inquadratura nodale III*b* (disegno n. 21) non soddisfa perché ripete la composizione del nodo II (disegno n. 18). A favore del nodo III*a* (disegno n. 20) sta il fatto che permette a Dessalines una buona mossa d'attacco. Inoltre, se nel nodo I Dessalines faceva un movimento in avanti, poi afferrava la tovaglia e si scostava; se nel nodo II attaccava verso il fondo e poi si voltava; ora, nella posizione che ha assunto nel nodo III, possiamo presentare con maggior forza il suo movimento in avanti. Ma se il nodo III*a* è piú esatto per quanto riguarda la posizione di Dessalines, tiene conto però del nostro desiderio di sviluppare il contenuto in modo da ottenere una maggior intensità d'azione? No, non ne tien conto. E allora che cosa dobbiamo fare?... Come conservare la stessa disposizione dei personaggi e al tempo stesso dare una maggior intensità drammatica alla figura di Dessalines?... A questo scopo manteniamo Dessalines nello stesso rapporto con l'ambiente e gli altri personaggi, ma aumentiamo le proporzioni, avviciniamo cioè la macchina da presa. Il nodo III dovrà necessariamente distinguersi dall'azione generale essendo ripreso piú da vicino che i due primi.

20


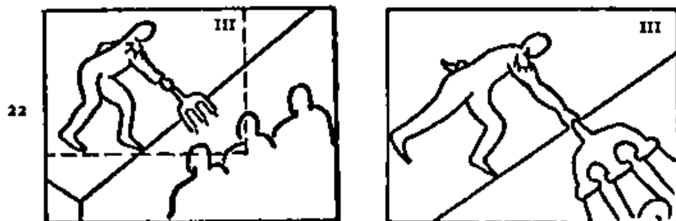


21

Sergej Michajlovič s'avvicina alla lavagna e dal disegno del nodo III ritaglia un ingrandimento (disegno n. 22).

– E adesso confrontiamo i tre nodi ottenuti, – dice. – Nel primo (disegno n. 15) Dessalines è relativamente piccolo, comparendo in secondo piano; nel secondo (disegno n. 18), cresce di dimensioni, perché passa in primo piano, mentre in entrambe le inquadrature nodali si conserva la medesima scala di ripresa. Nel terzo l'immagine è piú vicina, e Dessalines conserva le dimensioni raggiun-

te nel nodo II, quand'era in primo piano, pur trovandosi ora sullo sfondo. Ma al momento opportuno, quando, a furia d'ingrandire la figura di Dessalines, questa ha raggiunto le dimensioni d'un primo piano, ecco ch'egli attacca col candelabro a tre braccia, gli ufficiali indietreggiano, escono dall'inquadratura e il nostro eroe compare in primo piano (disegno n. 23).



22 23

Sergej Michajlovič analizza la struttura compositiva emersa da questa soluzione. Mediante le tre inquadrature nodali Dessalines è stato ingrandito tre volte, mentre la quarta volta, all'interno del nodo III, si è ottenuto ancora un ingrandimento, ma questa volta grazie al movimento dell'attore. Si tratta, come principio, dello stesso procedimento avvenuto durante l'elaborazione della messa in scena. Prima abbiamo stabilito, in termini di messa in scena, dove e come si svolge l'azione, in quali punti si recita e che cosa, perché sorgono momenti e svolte cruciali; poi a ogni stadio abbiamo dato alla recitazione un piú alto grado d'intensità espressiva: col gesto, la mimica e la parola.

Si tratta d'una struttura compositiva abbastanza complessa, ma che risponde in modo preciso al crescere della tensione drammatica richiesta dal soggetto. Una scansione filmica come questa, in cui il contenuto dell'azione, il suo sviluppo si esplichino non solo attraverso lo svolgimento del soggetto e l'interpretazione degli attori, ma anche attraverso una struttura compositiva, che passa dagli effetti di montaggio al gesto e alla mimica, costituisce un modello di grande arte registica. Nella soluzione cinematografica il piano generale della scena sembra «esplode-

re» nelle diverse inquadrature dei nodi di montaggio, mentre il loro alternarsi nel montaggio si concentra e ripete in un unico nodo, si conchiude con la recitazione nell'interno dell'inquadratura.

L'articolazione drammatica che segue è data dalla corsa di Dessalines sul tavolo verso l'uscita A e dal suo scontro con il quarto gruppo di ufficiali.

– Evidentemente, – dice Sergej Michajlovič, – questo diventa il contenuto dell'azione del quarto nodo di montaggio. Si conclude col salto di Dessalines sulla sedia, quando per poco non va a finire sulle sciabole di quella che è stata la sua scorta. Come lo riprenderemo a questo punto e quali problemi dovremo risolvere?

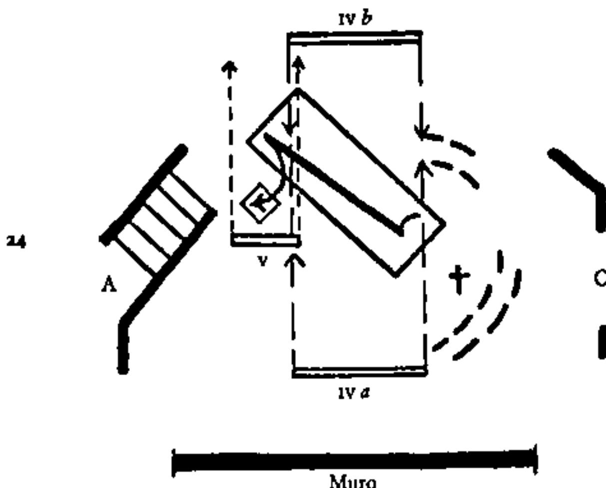
– Dalla finestra!... Riprendiamo il tavolo in diagonale, per dare un movimento in profondità!... – si propone dai banchi.

– In quest'ultima proposta si manifesta la preoccupazione di porre in risalto la lunghezza del percorso. Ma se la cosa principale è ora per noi la corsa, allora sarà meglio rimandare il salto sulla sedia. Riprendere la corsa, per darla in profondità, come propone K-cov, è possibile in un'inquadratura nodale che chiameremo IV*a* (disegno n. 24) –. E, mostrando sul disegno della messa in scena l'angolo di ripresa necessario, Sergej Michajlovič chiede: – Siete d'accordo?

– La corsa di Dessalines deve avere il carattere di un'offensiva e non d'una ritirata. Bisogna spostare il punto di ripresa di fronte alla corsa, in modo che Dessalines nell'inquadratura corra verso il pubblico, e non fugga, – si propone dai banchi.

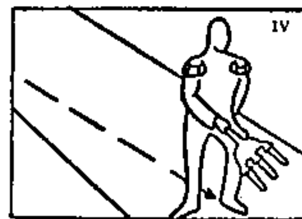
– Giusta osservazione, – acconsente Sergej Michajlovič, – ed è possibile tenerne conto se riprendiamo la corsa dalla parte opposta, se prendiamo cioè l'inquadratura nodale collocando la macchina da presa nel punto IV*b* (disegno n. 24). In questo caso si conserva la lunghezza della corsa e si ottiene il carattere di offensiva che deve avere il movimento. Dobbiamo quindi ordinare agli scenografi una scenografia in cui la parte con la parete con la finestra possa venir tolta e dove vi sia inoltre una quarta parete, collocata in un punto che per il teatro sarebbe as-

solutamente impossibile (disegno n. 24). La comparsa di questa quarta parete ha un'importanza fondamentale. A teatro lo spettatore osserva l'azione proprio attraverso questa quarta parete mancante. Perciò la messa in scena dell'azione teatrale deve tener conto dell'esistenza del proscenio. Al cinema invece si può seguire l'azione da tutti i quattro lati, o piuttosto da un punto qualsiasi situato attorno all'azione. Questo risulta dal nostro lavoro, se appena confrontiamo i punti di ripresa delle inquadrature nodali I, II, III e IV.

24 

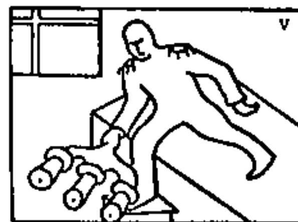
– Il nodo III, – prosegue Sergej Michajlovič tornando al disegno n. 23, – è finito per noi quando Dessalines, brandendo il candelabro contro gli ufficiali che indietreggiano, si è voltato verso il fondo e ha incominciato a correre lungo il tavolo verso la scala. Nel nodo successivo IV, che si svolgerà piú o meno cosí (disegno n. 25), Dessalines corre secondo la direzione della stessa diagonale, su cui nel nodo precedente agitava il candelabro.

– Confrontiamo ora questi nodi di montaggio, – continua. – Nel III abbiamo le candele in proporzioni enormi, poi Dessalines fa uno scarto. Nel IV Dessalines, piccolo al-

 25

l'inizio dell'inquadratura, corre verso la macchina da presa fino a diventare grandissimo. Sembra cosí che ripeta il movimento d'attacco dell'inquadratura precedente, ma questa volta attacca non piú col candelabro, ma con tutto il corpo. Può subito dopo la corsa scendere sulla sedia? No, giunto all'estremità del tavolo, necessariamente si ferma. E poi... poi bisogna cambiare di colpo il punto di ripresa e solo nell'inquadratura successiva farlo saltare sulla sedia. E se prima passavamo da un pezzo all'altro con le svolte e i movimenti di Dessalines, in questo caso la giuntura di montaggio va fatta sulla pausa, tra i due movimenti. E dobbiamo presentare questa pausa con forza, metterla in risalto. Come fare?... Con un reciso voltafaccia della macchina da presa, di 180 gradi (disegno n. 24, posizione della macchina da presa V).

– La proiezione dell'inquadratura nodale avrà grosso modo quest'aspetto, – prosegue Sergej Michajlovič, disegnando sulla lavagna (disegno n. 26) e continuando la spiegazione. – Inoltre, la pausa va segnata anche dall'interpretazione degli attori. Dessalines corre, si ferma – pausa – e salta sulla sedia. Basta tutto questo?

 26

– Prima del salto Dessalines deve fare un passo indietro, – propongono gli studenti.

– In altre parole, già nel nodo v prima dovrebbe incominciare a indietreggiare d'un passo sul tavolo verso il fondo e solo dopo voltarsi e saltare, – precisa Sergej Michajlovič.

– Notate che ora il salto non è diretto solo verso gli ufficiali, ma anche verso il pubblico. Ma perché nel nodo v non abbiamo messo gli ufficiali? È giusto questo? Sí, perché dopo, dal momento in cui le sciabole vengono sguainate, si ha una rottura nell'azione e incominciano ad avanzare gli ufficiali. Ecco perché la composizione delle inquadrature precedenti, in cui c'erano sia Dessalines sia gli ufficiali, va modificata e Dessalines deve comparire solo. Nel successivo nodo vi, quando gli ufficiali sguainano le sciabole, devono venir rappresentati non solo senza Dessalines ma anche in un'azione generale e unitaria, fortemente sottolineata, di tutto il gruppo della sua ex scorta.

– Bisogna far vedere soltanto le sciabole! – grida qualcuno dal posto.

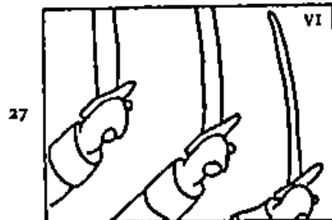
– Sí, soltanto le sciabole, – conferma Sergej Michajlovič. – Inoltre, se ci avete fatto caso, tutti i pezzi precedenti li abbiamo ripresi un po' dall'alto. Mentre l'inquadratura nodale vi va ripresa...

– ... dal basso, per forza, – propongono gli studenti.

– Sí, dal basso verso l'alto, – dice Sergej Michajlovič, disegnando sulla lavagna la proiezione dell'inquadratura nodale vi (disegno n. 27).

– La separazione, nell'immagine, di Dessalines dagli ufficiali, – continua a spiegare, – messa per di piú in risalto dalle diverse angolazioni della ripresa, darà allo spettatore la necessaria sensazione dello scontro tra Dessalines e gli ufficiali stessi e permetterà di risolvere anche col montaggio il problema posto fin dall'inizio: rappresentare in modo chiaro il conflitto d'un uomo solo con un gruppo... Quale sarà il pezzo successivo?...

27





28

– Tutti sguainano le sciabole! – si suggerisce dai banchi.

– Su che piano?

– Piano lungo!

– Il piú lungo, un totale?

– Sí, totale, – insistono alcuni.

– No, è ancora presto!... – affermano altri.

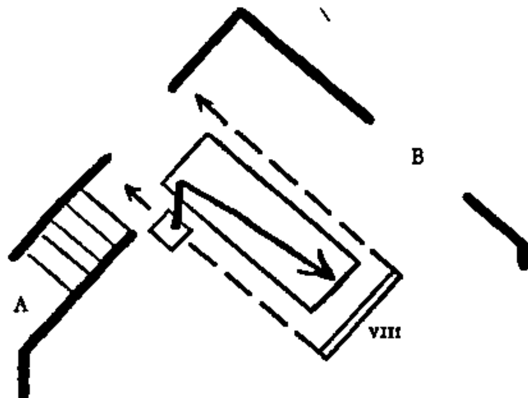
– Il piano piú lungo, totale, – dice Sergej Michajlovič dopo aver fatto tacere con un gesto i presenti, – si dimostrerà necessario quando il candelabro sarà scagliato e gli ufficiali si disperderanno da tutte le parti. Di conseguenza il nodo vii, pur non essendo ancora un piano totale, deve comprendere un buon numero di ufficiali. Dovrà anche essere ripreso un po' dal basso. L'atto dello sguainare le sciabole deve cominciare nello sfondo per passare al secondo piano, e infine, quando anche quelli davanti le snudano, deve dar l'impressione che fendano tutto il primo piano dell'inquadratura (disegno n. 28). Soltanto dopo Dessalines, secondo la messa in scena, si volta con un salto, corre verso il centro del tavolo e brandisce il candelabro. C'è nel nodo questo momento drammatico, quando è possibile e opportuno riprenderlo di fronte (disegno n. 29).

– Ma come possiamo dare maggior forza a questo momento con la macchina da presa? – chiede Sergej Michajlovič.

– Usiamo l'obbiettivo grandangolare!?... Spostiamo la macchina da presa!... – propongono gli studenti.

– Certo, – disse Sergej Michajlovič, riprendendo l'ultima proposta. – La nostra macchina si muove insieme a Dessalines. Si ferma quando Dessalines arriva correndo quasi sino all'orlo del tavolo, e di nuovo indietreggia, come per schivarsi quand'egli brandisce il candelabro. Ma, prima di scagliarlo, egli rimane per un attimo immobile. Possiamo rafforzare col montaggio la tensione di questa pausa nella recitazione? Sí che possiamo. Se un campo

29



lungo, dopo il secondo indietreggiare della macchina da presa, viene ripetuto con brevi pezzi senza movimento, ripresi da angoli diversi, allora l'attimo d'immobilità di Dessalines e degli ufficiali sarà reso con la massima tensione possibile. Dopo questa serie d'inquadrature, Dessalines solleverà il candelabro ancora piú in alto e lo scaglierà.

– Tenete presente che tutti questi piani relativamente particolareggiati entrano in un solo nodo di montaggio, l'VIII. Ecco un caso in cui è necessario modificare l'angolo di ripresa all'interno del medesimo nodo.

– Dobbiamo poi dare in primissimo piano la caduta del candelabro, il suo frantumarsi, il luccichio delle schegge di cristallo scagliate in ogni direzione... L'inquadratura seguente mostrerà il «frantumarsi» del gruppo degli ufficiali. Quest'ultimo va rappresentato qui col campo totale, il piú vasto possibile. Inoltre l'atto di Dessalines che afferra il candelabro va ripreso un po' dal basso, altrimenti si vedrà male, mentre il frantumarsi del candelabro e del gruppo degli ufficiali va ripreso dall'alto. Si arriva cosí all'inquadratura in cui Dessalines si butta dalla finestra. Da questo punto è vostro compito realizzare la scansione del tragitto di Dessalines, dell'inizio dell'insurrezione, della comparsa dei rivoltosi, ecc. La volta prossima incominceremo a lavorare insieme alla partizione in inquadrature dei nodi di montaggio ora definiti, – dice Sergej Michajlovič, concludendo la lezione.

La lezione seguente comincia con la messa a punto della scansione filmica definitiva del primo nodo di montaggio.

Sergej Michajlovič disegna sulla lavagna lo schema della messa in scena (disegno n. 15).

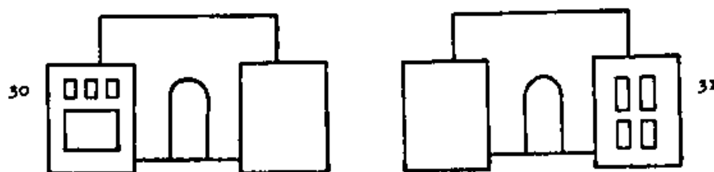
– Abbiamo stabilito, – dice, – che fino al momento in cui vengono sguainate le sciabole, tutto viene ripreso un po' dall'alto. Quali sono le esigenze fondamentali che dobbiamo porre alla base della nostra partizione di montaggio?

Sergej Michajlovič formula queste esigenze. Prima: il senso dell'unità del nodo di montaggio, di tutto il gruppo di montaggio, dev'esser conservato in tutte le inquadrature del singolo nodo. Seconda: il passaggio alla prima inquadratura del nodo successivo deve dare il senso del passaggio a un nuovo stadio dell'azione con caratteristiche e direzione proprie. Perciò all'interno del primo nodo di montaggio si possono fare quante inquadrature si vuole, ma tutte queste inquadrature singole devono essere subordinate a un'unità compositiva. In ogni inquadratura all'interno di questo nodo di montaggio ci dev'essere una caratteristica comune. Tra le inquadrature del medesimo nodo ci possono essere scontri e lacerazioni, che però non devono giungere mai al punto di sconvolgere l'unità compositiva del gruppo di montaggio. E se all'interno d'un singolo nodo un'inquadratura sarà ripresa dall'alto e un'altra dal basso senza una giustificazione precisa, non si avrà mai la necessaria sensazione di unità compositiva.

– Piú o meno la stessa esigenza vale anche in architettura, – spiega Sergej Michajlovič. – Quando la facciata di un edificio, poniamo, ha tre componenti, ogni nuovo elemento dev'esser fatto in modo che non si perda il senso dell'unità della facciata. Se in un edificio cosí (disegno n. 30), – continua, disegnando sulla lavagna, – si fanno in ogni ala diciamo, tre finestre piccole e una grande, si conserva l'unità della facciata. Se invece si dispongono le fi-

nestre in quest'altro modo (disegno n. 31), allora si perde il senso della regolarità.

– Anche all'interno del nodo di montaggio dev'esserci una regolarità di sviluppo dei dati che vengono presi come base nel determinare il nodo nel suo insieme. Ciò significa che la caratteristica fondamentale della struttura compositiva del nodo dev'esser conservata in tutte le sue inquadrature. Il modo piú semplice per conservare questa unità è riprendere tutte le inquadrature dal medesimo angolo, non permettere cioè che la macchina venga spostata da una parte all'altra durante la ripresa delle diverse inquadrature dello stesso nodo. In altre parole, tutta la partizione interna del nodo dev'esser fatta partendo da un angolo di ripresa comune.



– Un po' come la legge d'unità d'azione nella drammaturgia? – si chiede dai banchi.

– L'analogia è indubbia, – risponde Sergej Michajlovič. – Se la commedia si divide in atti e gli atti in scene, allora ogni azione nell'interno delle scene deve mantenere l'unità dell'atto, cosí come l'azione nell'interno degli atti deve mantenere l'unità di tutta la commedia, e non solo per quanto concerne il contenuto dell'azione, ma anche dal punto di vista della composizione scenica. Nel primo nodo di montaggio, il nostro «primo atto», Dessalines si scontra col primo gruppo di ufficiali e col prete. Tutti i movimenti nell'interno del nodo conservano la direzione principale. Dessalines avanza da sinistra e dal fondo dirigendosi a destra e in avanti (disegno n. 15). Anche il prete si sposta rapidamente verso l'angolo destro del quadro. Come vedete, in tutte le azioni di questo nodo la direzione del movimento non cambia. Nel secondo «atto» invece, e cioè nel nodo di montaggio successivo, dove Dessa-

lines avanza verso il secondo gruppo di ufficiali (disegno n. 18), la direzione fondamentale dell'azione va da destra a sinistra, e dal primo piano verso il fondo. Sorge quindi una nuova regolarità nella composizione delle diverse inquadrature del secondo nodo. E questo cambiamento nella direzione dell'azione ci è stato imposto dalla messa in scena.

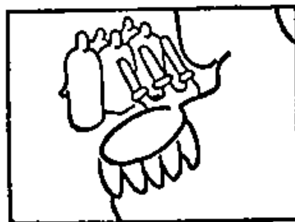
– E se la messa in scena fosse stata diversa? – si chiede dai banchi.

– La messa in scena sarebbe stata diversa, – risponde Sergej Michajlovič, – se avessimo avuto un altro contenuto, o un altro trattamento. In questi casi anche i nodi di montaggio sarebbero stati diversi; essi infatti derivano dalla messa in scena. E se l'atto, l'azione del dramma, si scinde in scene, e le scene nella messa in scena, nel cinema la suddivisione va ancora oltre: la messa in scena si scompone ancora in nodi di montaggio, e i nodi di montaggio in inquadrature. E ogni elemento che segue è subordinato al diretto «superiore». L'inquadratura è un soldato semplice, il nodo di montaggio un comandante di plotone, la messa in scena un comandante di compagnia, e cosí di seguito. C'è una disciplina di ferro!...

Sergej Michajlovič spiega che, eseguendo la divisione solo in nodi di montaggio, senza dividere questi in inquadrature, tutta la serie dei momenti dell'interpretazione non verrebbe presentato con forza ed efficacia sufficienti. Se invece si comincia subito la divisione in inquadrature, allora ogni volta, a ogni nuova inquadratura, si presenta la domanda: Di dove riprenderla? Con quale angolo, con quale inclinazione: dall'alto, dal basso? Che criterio bisogna seguire? Quando si abbia una partizione preliminare in nodi di montaggio, è chiaro che nel primo nodo, nel primo movimento di Dessalines, bisogna mostrarlo di fronte. Nel secondo nodo tutte le inquadrature debbono venir riprese da dietro la sua nuca, attraverso Dessalines, attraverso le sue spalline in primo piano. Nel terzo di nuovo di fronte, ma stavolta su scala maggiore. Nel secondo nodo, dove Dessalines sta in primo piano e viene ripreso dalle spalle, possiamo dare un'inquadratura di questo genere: la spalla di Dessalines con la spallina e sullo sfondo gli uffi-

ciali (disegno n. 32). Questa bella inquadratura è stilisticamente in perfetto accordo col secondo nodo. Nel primo o nel terzo invece disorienterebbe lo spettatore.

– Tutto ciò – spiega Sergej Michajlovič – che, analizzando *La corazzata Potëmkin* e altri film, appare come il risultato di complicatissimi calcoli ed elaborazioni compositive, in realtà non è che il diretto risultato della scomposizione drammaturgica di ogni episodio (la scala, il ponte di poppa, ecc.) in frammenti o nodi di montaggio, il risultato cioè di una sensazione precisa e di una conse-

32 

guente subordinazione compositiva di ogni inquadratura al suo nodo di montaggio. Il nodo di montaggio è una particolare inquadratura a tesi che nasce dalla sensazione esatta della situazione. Se noi formuleremo la definizione esatta d'ogni nodo, avremo qualcosa di simile a delle tesi:

... Dessalines s'è scontrato con il primo gruppo di ufficiali, s'è voltato...

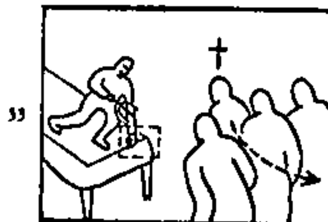
... S'è scontrato col secondo gruppo, s'è voltato...

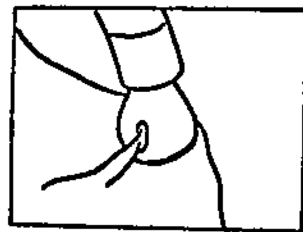
... S'è incontrato col terzo...

– Ognuna di queste tesi, – prosegue Sergej Michajlovič, – determina le particolarità dello sviluppo di montaggio all'interno del nodo, la regolarità della scansione filmica. Se, per esempio, dovessimo riprendere la mano di Dessalines, quando afferra la tovaglia, questo estratto dal primo nodo (disegni nn. 33 e 34), in cui è dato l'angolo del tavolo – dall'alto scende una mano, afferra l'orlo della tovaglia e la solleva – sarebbe il migliore che si possa immaginare per questa inquadratura e per quell'angolo di ripresa.

– Conservando la direzione fondamentale della ripresa

si è sicuri di conservare l'unità di questa inquadratura con tutte le altre dello stesso nodo di montaggio. Come ho detto, è questo il metodo piú semplice e piú chiaro di sceneggiatura. Ma possono venir fuori anche metodi piú complessi. Se, per esempio, riprendiamo l'inquadratura dal punto opposto, spostando la macchina di 180 gradi, questa inquadratura, data come parte di un'azione comune, ne romperebbe l'unità. Ma se vogliamo accentuare, sottolineare l'atto con cui Dessalines afferra la tovaglia, allora potremo riprendere l'inquadratura dal punto diametral-

33 

 34

mente opposto, spostando la macchina di 180 gradi. Ma la daremo seconda nell'ordine di montaggio, dopo l'inquadratura fondamentale, e rileveremo quella fondamentale con il metraggio. L'inquadratura di sostegno invece deve essere necessariamente piú corta: metà o un quarto della lunghezza di quella fondamentale. Dopo una simile accentazione bisogna tornare di nuovo a una inquadratura frontale, fondamentale. Non esagerate però nello spostare la macchina da presa attorno all'azione, nell'interno del nodo. C'è il pericolo che la regolarità dell'azione nell'interno del nodo di montaggio si rompa e che l'unità scompaia.

– Il ritaglio del secondo nodo, ripreso attraverso la spallina di Dessalines (disegno n. 32), va dato con una certa lunghezza, in modo che si possa vedere l'attacco e la ritirata degli ufficiali e che si scorga anche l'altra mano di Dessalines nell'atto di lanciare il candelabro. Nel primo nodo, qualunque ne sia il metraggio, un'inquadratura simile sarebbe del tutto fuori posto. Ma anche nel primo nodo possiamo ottenere un ritaglio ad effetto. Dopo il primo piano in cui si vede la mano di Dessalines afferrare e

sollevare la tovaglia (disegno n. 34), dopo averlo accentuato riprendendolo dall'angolo opposto, possiamo ottenere una magnifica inquadratura, facendo vedere Dessalines che solleva la tovaglia verso l'alto. In questa inquadratura il viso di Dessalines dovrebbe essere nell'angolo superiore sinistro, mentre le candele al di sopra della tovaglia dovrebbero muovere verso destra, cioè lungo la direttrice fondamentale del movimento del primo nodo (disegno n. 35). Nel terzo nodo torneremo a un analogo tipo di struttura. Ma ora Dessalines si muove su un piano piú

35 

36 

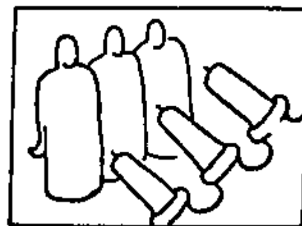
vicino e le candele quasi vengono a sbattere contro l'obbiettivo (disegno n. 23). La direzione del movimento e la struttura compositiva delle inquadrature del secondo nodo sono in netto contrasto con la composizione delle inquadrature del primo e del terzo nodo.

– Sviluppando la scansione nel secondo nodo, possiamo anche riprendere questa inquadratura: le gambe di Dessalines, e attraverso di esse, l'azione degli ufficiali. Quando Dessalines si muove verso di loro, gli si può mettere sotto i piedi un bel piatto che calpesterà, frantumandolo (disegno n. 36).

– Anche senza tener conto dei nodi di montaggio, si poteva pensare una simile inquadratura, ma, collocandola nell'interno del primo o del terzo nodo di montaggio, si sarebbe resa meno netta la struttura del montaggio. Se invece si tien conto della direzione fondamentale di movimento che caratterizza le riprese del secondo nodo, si può, per esempio, dare prima l'inquadratura a tesi (disegno n. 18), poi una gamba che fa un passo (disegno n. 36), poi la ripresa al di sopra della spalla (disegno n. 32), per sottolineare l'offensiva di Dessalines. Dopo di che potremo dare gli ufficiali e in primo piano il candelabro dal quale si ritraggono atterriti (disegno n. 37). Si avrà cosí per tutto il secondo nodo uno stile particolare di soluzione e di composizione delle inquadrature.

– Ma se scandiremo ogni nodo con tanta minuzia, non si perderà il senso dell'azione nel suo complesso? – dicono alcuni studenti, esprimendo ad alta voce i propri dubbi.

– Il compito del regista cinematografico consiste proprio in questo: – risponde loro Sergej Michajlovič, – non

 37

solo conservare l'unità della composizione spaziale e figurativa, ma costruire al tempo stesso anche un disegno temporale, ritmico dell'azione nella messa in scena, nella recitazione degli attori e nel montaggio. Ma se decidiamo in anticipo che il primo nodo, per esempio, ha la maggior ampiezza dell'azione e quindi il metraggio piú lungo, che il terzo è il piú corto per quel che riguarda l'azione e che il secondo è un po' piú lungo del terzo, ma piú corto del primo, allora avremo già alcuni dati temporali utili per l'elaborazione di ogni nodo. In sostanza, sono stati decisi nella messa in scena. Per quanto riguarda lo stile di soluzione delle inquadrature di un singolo nodo, inquadrature di struttura compositiva diversa possono stare accanto solo quando la soluzione offerta dalla messa in scena si muova secondo diverse linee parallele, e l'azione si svolga parallelamente. In questo caso daremmo un'azione nella sua maniera, nel suo stile, e un'altra, parallela, in una maniera diversa. Separeremmo cosí un'azione dall'altra. Quando, dopo aver sviluppato, poniamo, la seconda linea d'azione, dovremmo, per quanto riguarda il contenuto, tornare alla

prima, torneremmo di nuovo anche alla prima maniera, ma rafforzando il modo di presentazione.

Dopo aver riflettuto un po', Sergej Michajlovič prosegue:

– Supponiamo che nel nostro episodio arrivino a casa del prete non uno, ma tre generali negri, e che attorno a loro, nei tre angoli della sala, si svolga un'azione corrispondente. Ognuno dei tre dovrà avere non solo un proprio viso, un proprio vestito, ma anche il proprio stile di soluzione figurativa, la propria struttura compositiva. Solo cosí sarà possibile non confondere né loro stessi né l'azione intorno a loro. Ma questa diversità non deve essere portata a tal punto che le inquadrature si disintegrino, quasi fossero state riprese in posti diversi e non nella medesima sala, quasi fossero inquadrature di azioni diverse. In questo caso, oltre alla differenza dev'esserci qualcosa di comune nel modo di presentarli, nella composizione delle inquadrature. Avete mai visto come lavora il trasformista, che salta fuori da dietro il paravento sotto le sembianze di Napoleone, dopo alcune battute scompare di nuovo dietro il paravento e subito ricompare nei panni d'una vecchietta, o, dopo essersi messo dei denti da cavallo, si presenta agli spettatori come il presidente Woodrow Wilson? Elementi di simile capacità di trasformazione si trovano anche nel lavoro del regista. Una volta è Famusov, un'altra volta è Čackij, un'altra ancora Sof'ja[1]. In tutto questo non solo non bisogna perdere il senso dell'originalità di ogni personaggio, ma bisogna che questa originalità individuale si estenda anche al modo di presentare ogni personaggio o gruppo di personaggi. Calcolare tutto ciò a tavolino è quasi impossibile. Il senso del come ogni protagonista va ripreso deve nascere in modo organico, sul luogo di ripresa. Se avete trovato in voi tali possibilità e le avete esercitate, se avete il senso chiaro di ogni personaggio, allora il senso della maniera della presentazione nascerà in voi nel corso del lavoro.

– Se oggi, – continua Sergej Michajlovič, sviluppando

[1] [Personaggi di *Gore ot uma* (*Che disgrazia l'ingegno!*), commedia di A. S. Griboedov].

il suo pensiero, – analizziamo il *Potëmkin*, possiamo notare che sulla scalinata tutti i vecchi imploranti sono stati presentati in un movimento contrario a quello dei soldati; tutte le inquadrature con la carozzella sono costruite in diagonale, a eccezione di una, costruita anch'essa in diagonale, ma in direzione opposta (quella in cui la madre spinge la carrozzella). Eppure non avevamo in anticipo un simile piano compositivo. Com'è venuta fuori?... Una giusta percezione del fatto e l'abitudine di elaborare in modo originale ogni scena hanno determinato l'emergere d'una distinta linea stilistica in ogni singolo nodo di montaggio. È notevole che Griffith, il quale vent'anni fa, usò per primo il montaggio parallelo, incrociato, non abbia sviluppato questa possibilità. Per lui esisteva soltanto l'intreccio narrativo dell'azione, egli non aveva visto le grandi possibilità esistenti nella presentazione dell'azione parallela. Guardate il suo film *Le due orfanelle*; lo fece nel 1923, ossia appena un anno prima di *Sciopero*. Osservate le scene di massa. Vedrete che manca nel suo lavoro uno sviluppo plastico del tema e che le sue scene di massa sono piuttosto caotiche.

– Ma se modifichiamo la trattazione, cambierà anche lo stile di composizione delle inquadrature? – si chiede dai banchi.

– Sí, e già ve ne ho parlato, – risponde Sergej Michajlovič. – Per noi Dessalines è un eroe positivo. Le nostre simpatie sono per lui. È Dessalines perciò che determina la situazione, la messa in scena e la scansione filmica. Ma se lo stesso episodio venisse messo in scena poniamo, in America, da servitori consapevoli o inconsapevoli – la cosa non cambia – dell'imperialismo, allora tutto l'elemento eroico, che noi poniamo in risalto in Dessalines e per cui abbiamo mobilitato i nostri mezzi espressivi, verrebbe eliminato non solo dalle inquadrature e dalla messa in scena, ma dalla stessa elaborazione della sceneggiatura. Uno degli ufficiali, per esempio, avrebbe dei dubbi circa la liceità di catturare in modo cosí disonesto l'avversario. E lo si convincerebbe che il tranello è un mezzo naturale per salvare la Francia. Lo si convincerebbe che non c'è da temere la morte, attaccando un nemico quale Dessalines. E questo

ufficiale si farebbe animo e si lancerebbe per primo contro il generale negro. Anche il prete si trasformerebbe in una figura eroica. E quando tutti i mezzi fossero, per cosí dire, esauriti, e l'esercito si fosse ritirato, il prete si rifiuterebbe di arrendersi... E, naturalmente, lo si presenterebbe come il piú comune dei missionari. Gli ufficiali che per primi sguainano le sciabole non sarebbero ripresi di fianco e un po' sul fondo, come abbiamo fatto noi, ma sarebbero collocati in primo piano e al centro dell'inquadratura, come figure audaci ed esemplari. Quando Dessalines balza sul tavolo, l'essenziale in una trattazione simile sarebbe l'insieme degli ufficiali che s'incitano reciprocamente all'azione. Protagonisti sarebbero gli ufficiali, mentre Dessalines farebbe loro da sfondo. Come vedete, la trattazione, modificando l'atteggiamento verso il contenuto dell'azione, modifica non solo la maniera stilistica delle inquadrature, ma anche la messa in scena. Questo si vede assai chiaramente, di solito, nei film dei produttori di Hollywood. Sono spesso costretti a trattare una tematica progressista, poiché questa interessa lo spettatore. Ma col trattamento, col modo di presentare i caratteri e gli eventi affermano le proprie posizioni reazionarie di classe.

Sergej Michajlovič si sofferma ora a spiegare il significato del taglio dell'inquadratura. Analizza l'inquadratura

38



del primo nodo, in cui Dessalines sta in piedi sollevando la tovaglia (disegno n. 35). Con un taglio simile, quando la tovaglia copre quasi la metà dell'inquadratura, ma essa stessa è visibile solo in parte, si crea la sensazione che l'uomo si difende. Ma se il taglio venisse fatto in altro modo, in uno spazio piú vasto, con la tovaglia ripresa per intero,

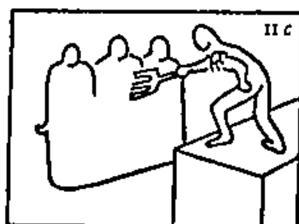
si avrebbe allora l'assurda sensazione che Dessalines in sostanza si coprisse con uno straccio (disegno n. 38). L'esempio mostra chiaramente come talora sia piú giusto e piú conveniente mostrare solo una parte d'un oggetto o d'un personaggio, che non l'insieme.

– Inoltre, – prosegue Sergej Michajlovič, – un giusto taglio dell'inquadratura (disegno n. 35) con la sua linea compositiva, con la propria struttura riproduce il disegno della messa in scena nel suo complesso. Se in esso gli ufficiali sono disposti in semicerchio e Dessalines avanza verso di loro da sinistra a destra, anche nell'inquadratura il semicerchio della tovaglia ripete linearmente il semicerchio degli ufficiali, e anche il candelabro a tre braccia si muove diagonalmente da sinistra a destra. Dal punto di vista compositivo tutte le inquadrature all'interno del primo nodo sono costruite secondo questa diagonale, come se vi fossero infilate. E se c'interessa far vedere il prete che indietreggiando si nasconde dietro gli ufficiali, dobbiamo determinare il taglio di questo brano d'azione in accordo col motivo dominante del primo nodo di montaggio. Dessalines sta in fondo, il prete indietreggia, e la fila degli ufficiali, che si apre un momento per lasciar passare il prete, di nuovo si chiude, innalzando una barriera tra lui e Dessalines.

39



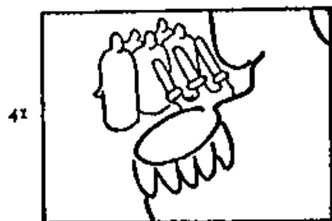
40



Mentre disegna quest'inquadratura (disegno n. 39), Sergej Michajlovič spiega che per ottenerla bisogna spostare un po' Dessalines. Un'identica posizione fisica dei personaggi sul palcoscenico di ripresa non sempre dà un identico rapporto ottico nell'inquadratura. Nella ripresa bisogna spostare piú a destra Dessalines insieme col tavolo,

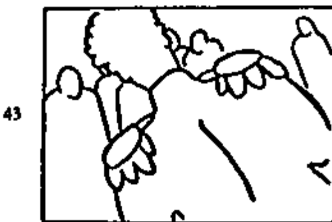
ma si avrà così l'impressione che Dessalines si trovi esattamente nello stesso posto. Correzioni di questo genere nell'inquadratura sono quasi sempre necessarie.

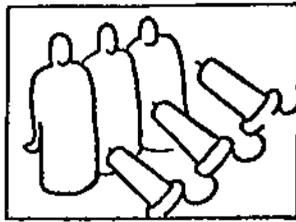
– Avendo l'inquadratura iniziale a tesi (disegno n. 40), – prosegue Sergej Michajlovič, – possiamo, nell'inquadratura seguente, far vedere Dessalines ripreso attraverso la spalla e la spallina (disegno n. 41). Poi mostriamo il piede

41



42

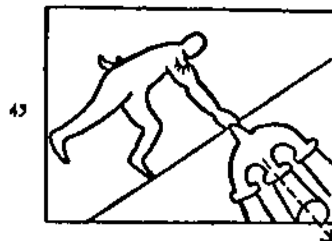
di Dessalines che frantuma il piatto. Sarà bene servirsi di un piatto di delicata porcellana di Sèvres, che si frantumi facilmente non appena il piede vi si appoggia (disegno n. 42). Poi possiamo dare Dessalines che mostra tutt'e due le spalline (disegno n. 43). E infine il suo scatto avanti col candelabro (disegno n. 44).

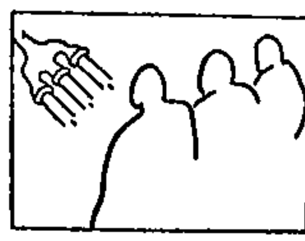
43



44

– Quale riserva, – continua Sergej Michajlovič, tracciando a grandi linee gli schemi delle inquadrature, – ricordiamo la possibilità di dare ancora una volta un'inquadratura ripresa attraverso la spallina (disegno n. 41), ma su scala maggiore.

– Tutte queste inquadrature, – prosegue, – conservano anch'esse il loro movimento compositivo lungo la diagonale, ma in direzione opposta a quella del primo nodo. E questa nuova direzione corrisponde al cambiamento di direzione dei movimenti di Dessalines nella messa in scena. Il terzo nodo rappresenta non solo una nuova direzione di movimento, ma in un certo senso un nuovo principio di struttura delle inquadrature. Nell'inquadratura a tesi (disegno n. 23) Dessalines, conservando quasi la stessa direzione di movimento del primo nodo, viene presentato piú di fronte, e, ciò che piú importa, piú da vicino, in dimensioni maggiori. L'inquadratura di Dessalines con la tovaglia (disegno n. 35) è il punto culminante del primo nodo. Ma la prima inquadratura a tesi del terzo nodo equivale per struttura e intensità all'inquadratura culminante del primo nodo. Ora Dessalines non soltanto è in primo

45



46

piano, ma, mentre scatta avanti, viene in primissimo piano, riempiendo quasi tutta l'inquadratura.

– Col crescere della tensione drammatica, si modificano anche i mezzi d'espressione.

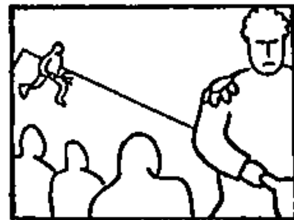
– Supponiamo di dare nel terzo nodo una prima inquadratura che si avvicini a quella tesi (disegno n. 45), in cui Dessalines compie uno scatto tale che le candele dirette contro gli ufficiali escono dall'inquadratura. Nell'inquadratura seguente Dessalines tira indietro il candelabro e gli ufficiali rientrano nel quadro (disegno n. 46). E infine ecco il viso di Dessalines, che entra nel quadro, fa una pausa, poi si volta (disegno n. 47).

– Se nel primo nodo abbiamo previsto sei o sette inquadrature, e nel secondo cinque, nel terzo ne avremo ancor meno.

– E passiamo ora all'inquadratura del quarto nodo, – continua Sergej Michajlovič. – Fin qui tutti i passaggi da un nodo all'altro sono stati segnati da una svolta di Dessalines. La sua svolta in primo piano (disegno n. 47) dopo lo scatto nell'ultima inquadratura del terzo nodo verrà legata col montaggio alla continuazione della svolta che si vede anche nella quarta inquadratura nodale. Si vedrà inoltre Dessalines che corre sul tavolo, crescendo da figura di piccole dimensioni, com'era in fondo all'inquadratura, fin quasi a un piano medio. Questa inquadratura a tesi sarà

47



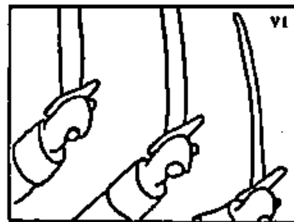


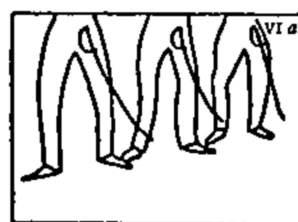
4

anche l'unica. Non ne occorrono altre in quest'azione. Ma, essendo unica, deve includere anche gli ufficiali. La scissione della rappresentazione di Dessalines da quella degli ufficiali l'abbiamo prevista per piú avanti. Inoltre, per una corsa di questo genere, sarà bene collocare alcune figure immobili che renderanno piú visibile lo spostamento di Dessalines che corre (disegno n. 48). Quante inquadrature avremo dunque in ogni nodo? – chiede Sergej Michajlovič e, dopo aver ascoltato una serie di osservazioni da parte di diversi studenti, risponde: – Nel primo circa sette, nel secondo cinque, nel terzo tre, nel quarto una. Tenete conto che questo rapporto, che dà la sensazione dell'intensificarsi del ritmo e della tensione drammatica, dev'essere sottolineato anche dalla lunghezza di montaggio dei singoli brani. È impossibile definire speculativamente il loro metraggio, ma bisogna ricordarsene.

– Per il quinto nodo, – continua, – avevamo stabilito di prendere un'inquadratura dal punto opposto, spostando la macchina da presa di 180 gradi, quando Dessalines, raggiunto correndo l'orlo del tavolo, si ferma, fa una pausa e quasi spicca il volo per fermarsi su una sedia o una poltrona (disegno n. 26). Finora tutti i passaggi da un nodo all'altro son stati segnati da una svolta di Dessalines. Ora invece, tra il quarto e il quinto nodo, non solo non vi sarà svolta, ma neppure movimento. La svolta e il movimento verranno date nell'interno della quinta inquadratura nodale. Dobbiamo quindi tagliare questi pezzi e incollarli sul momento della pausa. Solo allora Dessalines, lanciandosi quasi sulla macchina da presa, completerà la struttura del montaggio.

49





50

– Nel nodo seguente, il sesto, abbiamo gli ufficiali che sguainano le sciabole. Abbiamo deciso di riprenderlo dal basso in alto (disegno n. 49). Ma dobbiamo passare subito a quest'angolo di ripresa?... Non sarebbe meglio scomporre in due la sesta inquadratura a tesi?... Prima gli ufficiali, ripresi ancora dall'alto e lateralmente, dati a metà, quando afferrano le sciabole (disegno n. 50), poi, com'era stato stabilito, ripresi dal basso, quando le sciabole si levano sopra la macchina da presa (disegno n. 49).

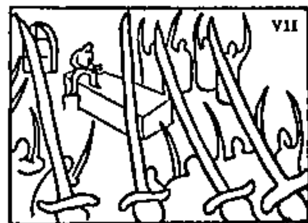
– Personalmente, – dice Sergej Michajlovič, – io inserirei anche una terza inquadratura intermedia, presa di fronte, del momento in cui sguainano le sciabole.

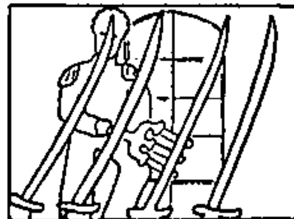
– Il nodo successivo, il settimo, è un campo lungo con una quantità di ufficiali, anch'esso ripreso dal basso. Come abbiamo deciso, in questa inquadratura le sciabole saranno sguainate incominciando dal fondo per arrivare in primo piano, dove le lame levate sembreranno tagliare l'inquadratura. Ma, a proposito delle sciabole, quante dovremo mostrarne? A gruppi di tre o di quattro?

– Finora abbiamo sempre usato il numero dispari!...

– Abbiamo raggruppato i personaggi a tre a tre!... – suggeriscono gli studenti.

– Ma ora, – dice Sergej Michajlovič, – è meglio scegliere per gli ufficiali un numero pari, e disporli sulla base di quattro. Allora Dessalines, e tutti i suoi movimenti anche nei piani piú riavvicinati, saranno facilmente riconosciuti dallo spettatore grazie al candelabro a tre braccia; e tutte le azioni degli ufficiali saranno subito distinte per la simmetria dei quattro. Come vedete, non esiste nessuna associazione particolare collegata al numero e agli altri elementi. Vi sono solo considerazioni pratiche di regia. Perciò tutto il settimo nodo, con le possibili ulteriori suddivisioni in inquadrature, dev'essere costruito con quattro sciabole in primo piano (disegno n. 51).

51 

52 

– Nel nodo successivo, l'ottavo, eccoci alla corsa di Dessalines, che abbiamo deciso di riprendere con la macchina da presa in movimento. Come incominceremo? Siamo rimasti d'accordo di farlo con un primo piano. Ma con o senza sciabole in primo piano?... Ora è senza dubbio importante e necessario mantenere la presenza delle sciabole all'inizio dell'inquadratura, affinché anche in questo nodo sia presente sin dall'inizio un elemento cosí importante dell'azione e della composizione del nodo precedente. Dobbiamo quindi all'inizio mettere Dessalines nello sfondo, riprenderlo in piano medio, con le sciabole in primo piano (disegno n. 52): Dessalines starà presso la finestra, si volterà, spingerà avanti il candelabro... e le sciabole si abbasseranno, come un sipario. Allora Dessalines correrà in primo piano, quasi fino all'orlo del tavolo,

e la macchina da presa avanzerà verso di lui, muovendogli incontro, fino a dare un primissimo piano del suo viso deformato dal furore. Egli ruggirà come una belva, e la macchina da presa volerà indietro, tornando al piano lungo. Contemporaneamente al movimento della macchina da presa, Dessalines s'ergerà in tutta la sua statura e leverà in alto il candelabro. Si fonderanno cosí il movimento della macchina e la recitazione dell'attore. Con una composizione simile lo spettatore non solo vedrà, ma sentirà che gli avversari si sono avvicinati fino a trovarsi faccia a faccia, e che poi uno degli antagonisti, il gruppo degli ufficiali, s'è ritirato, fuggendo davanti a Dessalines. Su Dessalines, che si è eretto in tutta la sua altezza, si può porre l'accento con tre inquadrature riprese da punti di vista diversi, contrastanti: di fronte, di dietro e poi nuovamente di fronte. Poi Dessalines scaglia il candelabro. Questo si può fare cosí: nel primo pezzo vediamo Dessalines in primo piano che alza il candelabro e lo scaglia: nella seconda inquadratura abbiamo il candelabro che va in pezzi mentre le candele e i pendagli di cristallo schizzano da tutte le parti; la terza ci darà una visione degli ufficiali che «schizzano» via. Poi Dessalines si butta dalla finestra; quindi si ha il resto che dovrete strutturare in inquadrature da soli, – dice Sergej Michajlovič tutto d'un fiato; poi, sfinito, si lascia cadere sulla poltrona.

Nell'aula regna il silenzio piú assoluto. Gli studenti, trattenendo il respiro, siedono immobili e aspettano. Aspettano che il maestro si alzi.

E tutti rimangono cosí per alcuni minuti.

È tarda sera.

Sono venuto da Sergej Michajlovič per parlargli di cose riguardanti il corso. Dopo aver preso accordi sui singoli problemi, mi preparo ad andarmene.

– Le è piaciuto «Dessalines?»... – mi chiede improvvisamente Sergej Michajlovič. – È venuto abbastanza bene no?...

Esprimo le mie impressioni e dico d'esser stato sbalordito dalla facilità con cui egli tirava fuori, quasi improv-

visando, messe in scena, nodi di montaggio e inquadrature.

Sergej Michajlovič ride sonoramente, tira giú da uno scaffale una cartella, me la porge e mi prega di fermarmi un momento per dare uno sguardo a «del materiale interessante». Mi lascia solo e se ne va, «per non disturbarmi», dal vicino M. Štrauch.

Apro la cartella.

Ho davanti a me centinaia di fogli con schemi, schizzi, piani. Su ogni foglio la data. Quasi tutti sono dedicati a Dessalines.

Nei primi fogli Dessalines sfugge all'accerchiamento aggrappandosi a un enorme ventilatore che lo porta attraverso tutto il tavolo proprio sul davanzale della finestra. È allegato il disegno particolareggiato del ventilatore e del suo meccanismo. Ma la pagina è quasi completamente tagliata da una scritta: «Troppo stravagante!...»

Seguono altre soluzioni.

Negli ultimi fogli le messe in scena e le inquadrature in molti punti coincidono con quanto è stato fatto nel corso delle lezioni. Ma le date dicono che sono state trovate molto tempo prima.

– Ebbene?... – chiede, rientrando nella stanza, Sergej Michajlovič.

Non so far altro che allargare le braccia.

Mi si avvicina e dice:

– Quello che lei ha preso per un'improvvisazione mi è costato molte notti insonni. Pensa forse che sarei potuto venire a far lezione agli studenti senza una preparazione sufficiente?...

Dopo una breve pausa continua:

– Però la cosa piú importante per me non è la soluzione, ma il metodo, la via per cui il regista deve arrivare alla soluzione. Pensi a questo, ci rifletta e ne parli anche con gli studenti nelle ore di lezione.

E di nuovo un primo piano: la splendida cupola della fronte e i luminosi occhi indagatori.

L'inquadratura

L'attività svolta da S. M. Ejzenštejn presso l'Istituto statale di cinematografia dal 1932 al 1935 fu particolarmente importante in quanto riuscí a creare un corso sistematico di regia cinematografica.

Il programma[1] e il piano del corso furono formulati alla fine del 1932 e all'inizio del 1933. Ma le prime lezioni non furono il semplice svolgimento d'un piano prestabilito. Le caratterizzarono la ricerca di nuove possibilità didattiche e la revisione creativa del programma progettato. Furono gli anni in cui il corso acquistò forma e sostanza.

A quel tempo lo studio specifico della regia incominciava, per i futuri registi, dal secondo anno di corso. Il primo anno era dedicato essenzialmente al problema della messa in scena.

Sulla base d'una situazione drammatica relativamente semplice (per esempio, un soldato, tornato dal fronte trova nella propria casa un lattante), si realizzava la produzione su un piccolo palcoscenico. Era possibile cosí impadronirsi contemporaneamente degli elementi di drammaturgia pratica (lo sviluppo della situazione in un episodio drammatico), dei problemi del lavoro con l'attore (l'esecuzione di un saggio scenico), e, infine, dei principî della tecnica registica. Sulla base di questi esempi concreti di produzione S. M. Ejzenštejn svolgeva poi il suo corso di lezioni.

[1] Questo programma venne pubblicato nei nn. 5-6, 7 e 9 della rivista «Sovetskoe Kino» («Cinema sovietico»), 1933, sotto il titolo *Granit kinonauki* (*Il granito della scienza cinematografica*) [*Nota di V. N.*].

Nel primo stadio del suo insegnamento sulla regia cinematografica, né le lezioni né le esercitazioni si soffermavano sui problemi dell'espressione cinematografica. Gli accenti nell'azione – particolari «primi piani» – si fondavano sulla recitazione degli attori, sull'illuminazione e su altri mezzi propriamente teatrali. Grande attenzione si dedicava alle relative esigenze compositive circa la disposizione scenica degli attori sul palcoscenico, ma non ci si preoccupava ancora di «ritagliare» la parte necessaria d'azione, di porla in risalto coll'aiuto dei limiti dell'inquadratura.

La storia del soldato, cosí come gli altri esercizi scenici dei primi anni di insegnamento, veniva messa in scena in modo assolutamente teatrale. I protagonisti erano disposti conformemente ai compiti logici ed espressivi; la messa in scena veniva ordinata sul piano orizzontale del palcoscenico.

I problemi della messa in scena cinematografica erano affrontati solo a partire dal secondo anno di regia (terzo di frequenza dell'Istituto). Cosí gli aspetti specifici dell'espressione cinematografica erano intesi non solo come *diversi* dai mezzi espressivi della letteratura, della pittura, della musica e del teatro, ma anche come *nuovo stadio di sviluppo* di quegli stessi mezzi nella loro nuova qualità.

Le caratteristiche della messa in scena cinematografica venivano esaminate sotto due punti di vista: secondo la linea dello sviluppo della messa in scena nella sceneggiatura, scansione filmica e nella esposizione di montaggio da una parte e in connessione con la sua particolare struttura, diversa da quella teatrale, all'interno dell'inquadratura dall'altra. Bisognava inoltre tener conto di come le azioni dei personaggi e il loro collocamento all'interno dell'inquadratura si correlano coi limiti di quest'ultima. Al tempo stesso Sergej Michajlovič attirava l'attenzione degli studenti sulle possibilità del tutto nuove che risultavano dallo sviluppo dell'azione su piú piani in profondità, e insisteva sulla necessità di impostare la messa in scena cinematografica tenendo conto anche del piano verticale dello schermo.

Se la produzione dell'episodio tratto dalla storia dell'insurrezione nell'isola di Haiti («Dessalines») era stato un esempio concreto di traduzione dalla messa in scena in sceneggiatura (scansione filmica), il lavoro su un brano tratto dal romanzo di F. M. Dostoevskij, *Prestuplenie i nakazanie* (*Delitto e castigo*) poteva servire come esempio di specifica impostazione della messa in scena entro i limiti dell'inquadratura.

Piú tardi molti registi si valsero delle particolari possibilità di costruzione della messa in scena cinematografica nello spazio dell'inquadratura. Alcuni di essi, per esempio M. I. Romm, ci arrivarono in modo del tutto indipendente, partendo dalla loro propria esperienza di regia. I suoi articoli e le sue prese di posizione circa la messa in scena in profondità ebbero una grande influenza sui cineasti sovietici. Ma le esercitazioni di cui parliamo si svolsero molto tempo prima e cioè negli anni in cui nasceva il film sonoro, quando le tradizioni del «grande muto», con le inquadrature brevi e un montaggio molto elaborato influivano ancora sulla mente di molti cineasti. Proprio per questo Sergej Michajlovič poneva un particolare accento su una tecnologia registica nuova per quei tempi.

Nelle giornate chiare, soleggiate e ancora molto calde del settembre 1933 ebbe inizio il nuovo anno accademico.

Come sempre, i primi incontri degli studenti con Sergej Michajlovič non ricordavano affatto le consuete lezioni universitarie. Erano conversazioni gaie e appassionanti su ciò che gli studenti avevano visto e imparato, su ciò che avevano raccolto nei loro taccuini d'appunti quale riserva di impressioni creative.

A storie sulla vita di un kolchoz nell'Azerbaigian, sulla costruzione d'una nuova gigantesca officina a Sverdlovsk succedevano scene di vita in Estremo Oriente e in un villaggio bielorusso...

Sergej Michajlovič non si limitava a commentare; nel fluire dei fatti e dei giudizi riversava i suoi ricordi e impressioni nuove. E, come eco d'un episodio avvincente avvenuto poco prima in un villaggio osetino, veniva fuori un soggetto esternamente analogo, ma in sostanza del tutto diverso, ambientato nel Messico.

Durante queste conversazioni il mondo non solo appa-

riva piú grande e piú vasto: piú profonda e piú significativa ne diveniva la conoscenza.

Ma ecco che Sergej Michajlovič ci annuncia che, a partire dalla prossima lezione, cominceranno le esercitazioni pratiche: un nuovo lavoro creativo che verrà risolto coi mezzi dell'espressione cinematografica.

Tre giorni dopo lo vediamo arrivare colla sua borsa gialla rigonfia.

Oh, gli studenti conoscono bene questa borsa!... Essa è sempre piena di cose interessanti. Ne vengono fuori disegni di Hokusai, stampe di Daumier, riproduzioni di quadri di Serov... Maschere per le danze rituali di diversi popoli e paesi vi si trovano a volte accanto a un volumetto di racconti russi un po' audaci.

Che contiene oggi?...

Sergej Michajlovič ne estrae un libro con diversi segnalibri accuratamente infilati tra le pagine.

– Per il nostro nuovo lavoro propongo di prendere una scena del romanzo di Fëdor Dostoevskij, *Delitto e castigo*, – dice. – In essa Raskol'nikov, dopo lunghi e profondi rovelli psicologici, ha deciso di sopprimere la vecchia usuraia. Non ci interessa la parte in cui egli si reca alla casa di lei, ne sale le scale, guarda i diversi piani, suona alla porta. Incominceremo la messa in scena del nostro episodio dal momento in cui Raskol'nikov entra nella stanza.

Sergej Michajlovič apre il libro e comincia a leggere:

> ... Vedendo ch'ella stava attraverso la porta e non lo lasciava passare, egli avanzò direttamente verso di lei, quella si scostò in fretta spaventata, volle dir qualcosa, ma parve non poterlo fare e lo guardò con gli occhi sbarrati.
>
> – Buon giorno, Alëna Ivanovna, – egli cominciò con la maggior disinvoltura possibile, ma la voce non gli obbedí e si ruppe, tremante, – io le... ho portato un oggetto... ma andiamo piuttosto lí... alla luce... – E, respingendola, senz'aspettare l'invito, entrò difilato nella stanza. La vecchia gli corse dietro; la lingua le si era sciolta:
>
> – O Signore! Che cos'ha?... Chi è? Che cosa vuole? [1].

[1] [La traduzione di questo e dei successivi brani di *Delitto e castigo* è di Alfredo Polledro (Einaudi, Torino 1964)].

– Si descrive come Raskol'nikov consegna il pegno alla vecchia, – dice Sergej Michajlovič e continua, seguendo il testo:

> – Che cos'è? – domandò, squadrando ancora una volta fissamente Raskol'nikov e soppesando il pegno nella mano.
>
> – È un oggetto... un portasigarette... d'argento... guardi.
>
> – Ma sarà proprio d'argento... Guarda, come l'ha involtato.
>
> Cercando di slegare il cordoncino e volgendosi verso la finestra, verso la luce (tutte le finestre di casa sua erano chiuse, nonostante l'aria viziata), ella per alcuni secondi si scostò da lui e gli voltò la schiena. Egli sbottonò il cappotto e liberò l'accetta dal cappio, ma senz'ancor tirarla fuori del tutto, e sorreggendola soltanto con la mano destra sotto il cappotto. Le sue mani erano tremendamente deboli ed egli stesso le sentiva intormentirsi e irrigidirsi ogni istante di piú! Temeva di lasciar sfuggire e cadere l'accetta... A un tratto fu preso come dal capogiro.
>
> – Ma cosa ha rinvoltato qui! – esclamò con dispetto la vecchia e si mosse per girarsi dalla sua parte.
>
> Non c'era piú un minuto da perdere. Egli tirò fuori l'accetta, la brandí con tutt'e due le mani, a mala pena conscio di sé e quasi senza sforzo, quasi macchinalmente, e la lasciò cadere sulla testa della vecchia dalla parte opposta al taglio. In quel momento pareva che la sua forza non esistesse piú. Ma appena ebbe lasciato andar giú l'accetta, subito la forza gli ritornò.
>
> ... Il colpo le cadde proprio sul sommo del capo, cosa che fu agevolata dalla sua bassa statura. Ella gettò un grido, ma debolissimo, e d'un tratto si accasciò sul pavimento, pur avendo ancora fatto in tempo a levare tutt'e due le mani alla testa. In una mano continuava a tenere il «pegno». Allora egli la colpí a tutta forza una volta, poi un'altra sempre col dorso dell'accetta, sempre sulla sommità del capo. Il sangue sgorgò, come da un bicchiere rovesciato, e il corpo stramazzò bocconi. Egli si ritrasse, lasciò che cadesse e poi subito si chinò verso il suo viso; era già morta...
>
> Egli posò l'accetta sul pavimento, accanto alla morta, e subito, cercando di non imbrattarsi col sangue che scorreva, le ficcò la mano in tasca, – in quella medesima tasca dalla quale la volta precedente ella aveva cavato le chiavi... Le chiavi furono da lui immediatamente tirate fuori: come già allora erano tutte in un mazzo, infilate in un anello d'acciaio.

Gli studenti ascoltano con attenzione il brano e riflettono. In molti sorgono subito piani creativi, idee, soluzioni, di cui vogliono parlare. Ma Sergej Michajlovič frena nel modo piú categorico le loro intenzioni.

Dichiara che la soluzione scenica dev'essere elaborata nei limiti d'un unico angolo di ripresa per tutto il brano.

Gli studenti sono afflitti. Sono convinti che la messa in scena di un'inquadratura cosí lunga sarà poco cinematografica.

– Non è interessante!...

– Diventerà un brano di montaggio lunghissimo!

– Sarà noioso!... – si grida da tutte le parti.

Ma Sergej Michajlovič motiva a fondo la sua richiesta di riprendere l'intera scena da un punto solo.

– Non importa se questo brano sarà lunghissimo, – dice, – e persino poco cinematografico dal punto di vista dei vostri principî: ora queste considerazioni non sono essenziali. A noi importa imparare a disporre l'azione nello spazio dell'inquadratura, indipendentemente dalla sua durata. Quando diventerete registi, dovrete saper spostare in tutti i casi le persone nell'interno dell'inquadratura indipendentemente dal metraggio, avvicinarle o allontanarle dalla macchina da presa secondo regole nuove diverse da quelle del palcoscenico. Il nostro compito consiste quindi nel rendere interessante questo lavoro in quanto esercitazione. Dobbiamo trovare il massimo di possibilità compositive per entro un unico punto di ripresa senza scansione in inquadrature, e non metterci a cercare altre angolazioni, il che sarà oggetto d'un lavoro speciale.

– Qui, – continua, – non ci abbandoneremo alle sfumature psicologiche, poiché per l'esercitazione ho scelto appositamente un brano del romanzo fondato su un'azione immediata. La cosa sarebbe diversa se avessimo scelto la scena, poniamo, in cui Raskol'nikov s'avvicina alla casa e viene descritta la sua lotta interiore. In tal caso avremmo dovuto fondarci su un cerchio piú ampio di motivazioni preliminari. Ma noi trattiamo qui una scena fondata essenzialmente sull'azione per cui, anche con la vostra conoscenza, spesso ancora scolastica, del romanzo e dei personaggi, è possibile affrontare il lavoro senza una particolare preparazione preliminare.

Dietro suggerimento di Sergej Michajlovič, gli studenti cominciano a scegliere il punto di ripresa della scena.

Viene subito proposto un punto di ripresa che gli studenti definiscono «un po' dall'alto». Tutti decidono unanimi che quest'angolo di ripresa serve a rendere «l'atmosfera della scena», e che è «utile», per passare dalla composizione orizzontale del palcoscenico alla composizione verticale dello schermo.

– Meno male, – commenta Sergej Michajlovič, – che nessuno di voi ha proposto una ripresa frontale. Immaginate la scena ripresa frontalmente: l'azione verrebbe presentata senza che si manifesti affatto l'atteggiamento dell'autore.

– Nella ripresa frontale inoltre i personaggi si nascondono l'un l'altro, – dice uno studente.

– Sí, in una serie di casi, – gli risponde Sergej Michajlovič, – la disposizione dei personaggi nell'inquadratura è tale che si nascondono a vicenda. E questo sul palcoscenico dev'essere, di regola, evitato. Nel cinema invece si può sfruttare la cosa come possibilità compositiva molto interessante. Inoltre, nell'inquadratura ripresa frontalmente la disposizione dei personaggi nel fondo può essere un mezzo utilissimo per l'elaborazione della messa in scena, in quanto permette di sfruttare i mutevoli rapporti delle dimensioni dei personaggi.

– Dovete capire, – continua Sergej Michajlovič, – che se respingiamo la ripresa frontale per la nostra scena, ciò non è dettato da difetti compositivi di questo punto di ripresa, ma da considerazioni relative al trattamento del soggetto, in quanto la ripresa «un po' dall'alto» è plasticamente adatta al carattere del brano in questione e al tema dostoevskiano degli «umiliati e offesi».

Sergej Michajlovič spiega poi che anche con la ripresa «un po' dall'alto» si può conservare la possibilità di giocare sulla differenza delle altezze e dei volumi. Le dimensioni dei personaggi aumentano quando questi s'avvicinano alla macchina da presa, e diminuiscono quando se ne allontanano.

– Che cosa ci sarà piú utile dal punto di vista compositivo, – chiede: – rafforzare il contrasto tra il primo e l'ultimo piano nell'inquadratura, oppure cercare di attenuarlo?

Gli studenti giudicano necessario rendere il contrasto dimensionale nel modo piú netto. Decidono quindi di usare un obbiettivo grandangolare con una lunghezza focale di 28 mm. Quest'obbiettivo permette ai personaggi d'essere visibili in tutta la loro altezza, se s'allontanano di tre-quattro metri dalla macchina da presa, e di apparire in primo piano se le si avvicinano. Con quest'obbiettivo è inoltre possibile non solo rafforzare i contrasti dimensionali, ma anche comprendere nell'inquadratura uno spazio maggiore.

Sergej Michajlovič estrae dalla borsa un pacco di fotografie e mostra agli studenti inquadrature riprese tanto con obbiettivi grandangolari quanto con teleobbiettivi.

– E cosí, – dice poi, radunando le fotografie, – abbiamo deciso di usare nella nostra esercitazione l'obbiettivo di 28 mm. Con una breve digressione, vorrei adesso attirare la vostra attenzione su un fattore del tutto nuovo che sorge quando si passa dalla soluzione scenico-teatrale a quella cinematografica...

Come di consueto una conferenza «s'inserisce» ora nell'esercitazione, e Sergej Michajlovič, generalizzando casi concreti, espone agli studenti le proprie idee su determinati principî creativi.

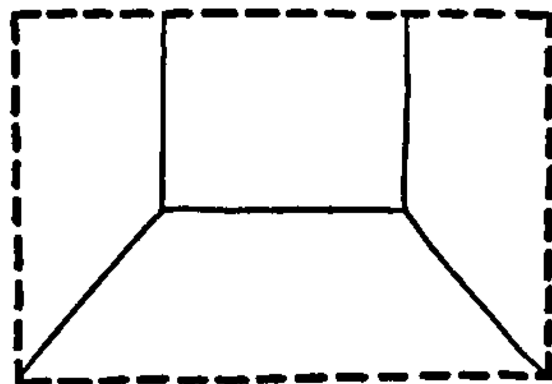
Dice che il palcoscenico è un dato immutabile. Se ne può variare e riorganizzare la forma quanto si vuole, ma, per quel che riguarda lo spettatore, rimane sempre lo stesso. La prima cosa che si fa invece nel cinema, è creare uno spiazzo speciale per ogni luogo d'azione.

– Nella produzione teatrale, o nelle esercitazioni di analogo tipo come quella dell'anno scorso, – spiega Sergej Michajlovič, – tenevamo conto dell'esistenza d'una determinata scatola scenica e trovavamo nel suo interno le possibilità compositive. Ma, appena ci avviciniamo al cinema, subito si pone il problema di costruire appositamente una cassa particolare o una scatola speciale per ogni inquadratura. E questa scatola si costruisce tenendo conto non solo del punto di vista da cui si vede il fatto, ma anche delle correzioni d'ordine ottico. Cosí, oltre al luogo dell'azione, si stabilisce un indicatore ottico. Nel cinema la piattaforma dell'azione e l'azione stessa non solo si ordinano davanti alla macchina da presa, ma sono costruite dalla macchina da presa stessa, tenendo conto delle proprietà di questo o quell'obbiettivo.

– Bisogna notare, – continua, – che tentativi di costruire una scena speciale per lo spettacolo a suo tempo vennero fatti anche per il teatro. Tutta la storia della creazione dei teatri all'aperto, i tentativi di mettere in scena spettacoli di massa nelle fabbriche (come, per esempio, io stesso cercai di fare mettendo in scena *Maschere antigas* non su un palcoscenico, ma in un reparto d'officina) – tutto questo fu, in sostanza, un tentativo di uscir fuori dalla scatola teatrale e uno sforzo per creare un nuovo palcoscenico, specifico per ogni dato spettacolo. Normalmente il regista mette in scena una commedia in un'apposita «scatola» situata dietro il sipario. Assistiamo poi, nella storia della regia, ai tentativi di recitare brani drammatici fuori del palcoscenico e di portare l'azione nella platea. Alcuni registi, infine, tentano quasi di spezzare l'edificio teatrale e di uscire con l'intero spettacolo sulle piazze e nelle officine. Ma questa tendenza, estremamente complicata per le possibilità della composizione teatrale, per il cinematografo è l'abicí. Nel cinematografo incominciamo col costruire per ogni inquadratura un particolare luogo d'azione. Ciò che per il teatro, per quanto concerne lo sviluppo e la struttura del luogo in cui si rappresenta l'azione, è il punto culminante, per il cinema è il punto di partenza. Il teatro nel suo sviluppo è giunto a questo limite e non ha potuto andare oltre: è stato il cinema a superarlo. Richiamo la vostra attenzione sul fatto che nel cinema si verifica un salto qualitativo per una serie di mezzi espressivi teatrali. È un salto che incontreremo piú d'una volta e che dalla messa in scena, dal gesto, dalla mimica e dall'intonazione porta alla sceneggiatura e al montaggio. È il logico sviluppo dei mezzi espressivi in una qualità nuo-

va. Ma se questi mezzi con le nuove caratteristiche qualitative acquisite nel cinema ritornano nel teatro, si ha un fenomeno negativo. La cosa viene percepita soltanto come un espediente formalistico. Quando, allestendo la commedia di Gor'kij *Vragi* (*I nemici*), in uno dei teatri di Leningrado si eresse sul palcoscenico una grande impalcatura e nel sipario si ritagliò un riquadro delle dimensioni di uno schermo che si spostava nel corso dell'azione sulle varie parti dell'impalcatura, ciò parve una semplice smania di originalità, e in realtà non era altro che una presa a prestito meccanica e stilizzata dei procedimenti del cinema non adattati al carattere specifico del teatro.

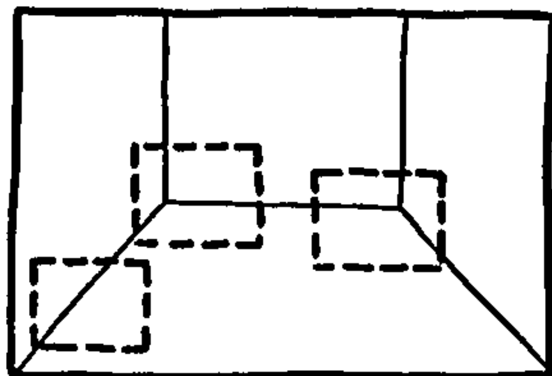
– Ma torniamo al nostro compito, – dice Sergej Michajlovič, disegnando sulla lavagna. – La stanza, ripresa un po' dall'alto, avrà piú o meno quest'aspetto (disegno n. 53). Per il teatro anche uno scorcio cosí insignificante si rivela assai complicato. Ma noi andremo ancora oltre. A noi non occorre riprendere tutta la stanza, è molto meglio inquadrarne solo una parte. Se, definendo il taglio della nostra inquadratura come un'apertura con un rapporto dei lati 3 : 4, incominciamo a muoverla per la stanza, dinanzi a noi ne sorgeranno le varie parti. Sarà sempre la medesima stanza, ma ognuna delle sue parti sarà diversa per il proprio carattere e per il proprio effetto espressivo. Nella nostra esercitazione poi, grazie all'obbiettivo di 28 mm, avvicinandoci alla macchina avremo un ingrandimento e allontanandocene un rimpicciolimento. Nel cinema queste cose sono come l'abicí. Nel teatro, invece, la presa in prestito di questa proprietà ottica dell'inquadratura si manifesta, per esempio, quando si mette in primo piano un piccolo oggetto simbolicamente ingrandito. Si tratta quasi sempre d'un grosso vaso. In uno spettacolo avevamo messo sul palcoscenico un'enorme soprascarpa, e in un altro un grande busto col naso rotto. Eccovi un altro caso di traslazione d'un procedimento dal cinema al teatro, d'un procedimento per nulla legato alla natura organica del teatro. Questa presa a prestito di caratteristiche esteriori ha sempre un carattere odioso d'imitazione. Si ha il fenomeno inverso quanto si portano nel cinema i pro-



53

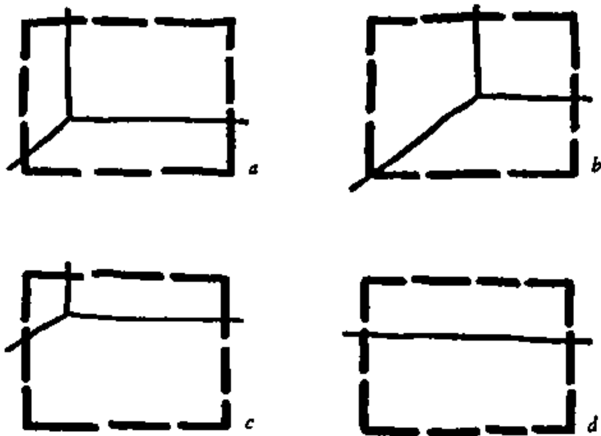
cedimenti teatrali senza tradurli in elementi qualitativamente nuovi. Posso portare come esempio quel tipo d'inquadratura che è, in sostanza, la fotografia dell'arco di proscenio. Ciò che sul palcoscenico a volte è mirabile, assume sullo schermo l'aspetto d'una cartolina di cattivo gusto.

Si comincia ora a definire l'inquadratura per la ripresa del brano. Se ne definiscono i limiti e l'ampiezza. Sergej Michajlovič mostra quali tagli si possono fare, ponendo l'inquadratura sulla stanza ripresa nella prospettiva convenuta (disegno n. 54).



54

– Certo, potremmo fare un maggior numero di tagli, – dice, – ma penso che un angolo in cui predomini la parete (disegno n. 55*a*), poi un taglio con la parete e il pavimento di dimensioni relativamente uguali (disegno n. 55*b*), e infine un altro in cui predomini il pavimento e ci sia soltanto un piccolo pezzo di muro (disegno n. 55*c*) siano varianti esaurienti per il nostro compito. In sostanza, in queste varianti ci si presentano problemi di distinzioni non qualitativa, ma quantitativa. Per esempio, la variante del taglio senza angolo (disegno n. 55*d*) evidentemente non ci serve.



55

Ora gli studenti si accingono a scegliere una delle tre varianti. Le opinioni divergono. E se nessuno si pronuncia a favore della variante con la parete e il pavimento quasi uguali (disegno n. 55*b*), una seria discussione nasce tra quelli favorevoli alle altre due varianti *a* e *c*. I sostenitori di ciascuna di esse espongono le proprie ragioni.

– Sono molto contento che nessuno di voi abbia sostenuto la seconda variante, – dice Sergej Michajlovič, ponendo termine alla discussione. – È una soluzione intermedia, un po' dell'uno e un po' dell'altro. Conoscete certamente l'espressione «aurea mediocrità»... Io nell'arte chiamo il fenomeno «aurea nullità». Quando in arte, tra due possi-

bili varianti o soluzioni si sceglie quella intermedia, in ciò si manifestano sempre elementi di opportunismo poetico, se cosí si può dire. Io penso che per noi la variante migliore sia la terza (disegno n. 55*c*).

I sostenitori della prima variante non si dànno per vinti.

– Nella terza variante la figura umana verrà tagliata in due, e dobbiamo avere un certo spazio sopra la testa per alzare le braccia con l'accetta... – dice lo studente P-ko.

– Vale la pena di discutere ciò che ha detto Oleg Zacharovič[1], – risponde Sergej Michajlovič. – Egli ha evidentemente un'idea errata della prospettiva cinematografica. O piuttosto, dimentica che noi non solo ritagliamo l'inquadratura, ma ne modifichiamo anche otticamente la prospettiva. Certo, se in teatro alzassimo il sipario solo a metà, lo spettatore vedrebbe il pavimento, un pezzo di muro e le gambe degli attori. Ma nel cinema l'attore sarà visibile per intero. Sarà lievemente deformato, o, meglio, compresso dallo scorcio. Ma questo insignificante appiattimento e lo spazio limitato sopra la testa hanno una ragione. Non credo che col carattere della scena che stiamo studiando s'accordi un'aria di «ampiezza e libertà» al di sopra degli attori. Ricordate: «... tutte le finestre di casa sua erano chiuse, nonostante l'aria viziata». Sullo schermo non è possibile rappresentare l'aria viziata. Dobbiamo quindi trovare fattori figurativi con cui rendere questa sensazione.

– Voi ricordate certamente, – continua Sergej Michajlovič, – che in uno studio fatto l'anno scorso abbiamo cercato di precisare come doveva essere il vestito dell'eroina[2]. Nella scelta del tessuto, partendo dal compito posto dalla frase «la ragazza entra agitata», ci fermammo su una

[1] Quel giovane alto e magrissimo (aveva allora non piú di diciannove anni), col naso all'insú, era molto apprezzato da Sergej Michajlovič. E anche se in quel suo rivolgersi a lui col nome e il patronimico c'era una sfumatura di ironia, la cosa rivelava però anche una particolare considerazione. Dopo aver ultimato gli studi all'Istituto, O. Z. Pavlenko cominciò a lavorare nello studio cinematografico di Kiev. Nei primi giorni della Grande guerra cadde difendendo la patria [*Nota di V. N.*].

[2] Era uno studio su un tema tratto da uno degli episodi del film *Belyi orël* (*Aquila bianca*). In esso una giovane doveva eseguire il verdetto emesso dalla «Narodnaja Volja» e uccidere un governatore.

stoffa leggera, come la piú adatta per rendere quei movimenti ondosi di cui avevamo bisogno[1].

Sergej Michajlovič spiega poi che il dispiegarsi d'una simile «formula», d'una simile espressione offre spesso la chiave d'una soluzione registica-figurativa. Cosí nel film *La corazzata Potëmkin* da una frase detta nei ricordi di uno dei partecipanti all'insurrezione – «nell'aria pendeva il silenzio» –, nacquero i lembi ricadenti del telone gettato sui marinai condotti alla fucilazione. Ma su questa strada vi è un pericolo, e cioè che alcuni registi invece di dispiegare la formula in un processo, in un'azione, ricorrano a simboli. Questi simboli premeditati potevano nascere, per esempio, nell'episodio del *Belyi orël*, se invece di utilizzare le pieghe e le linee «ondeggianti» del tessuto del vestito avessimo inserito la visione d'un mare agitato. In casi simili non nasce una forma d'immagine, ma un'analogia meccanica, simile a quella che i bambini esprimono dicendo: «fischiavano il vento... e il capostazione».

– La ripresa e la «pressione» dall'alto, che abbiamo già programmato, – continua Sergej Michajlovič, – ci permettono di trasmettere in qualche modo la sensazione di soffocamento. Si può rafforzare questo senso di afa e di chiuso con una «pressione» laterale, lo si può creare con la mancanza di profondità, schiacciando tutto contro la parete... Ma noi dobbiamo non solo rendere la sensazione di soffocamento, ma disporre anche d'un palcoscenico relativamente ampio, come già abbiamo detto. Conserveremo quindi la «pressione» solo dall'alto. Oleg Zacharovič, ha posto anche il problema del movimento dell'accetta. Ma proprio nelle condizioni create dalla terza variante questo movimento sarà non solo un elemento dell'azione, ma anche un ingrandimento espressivo dell'accetta mentre la si solleva. Certo anche nella prima variante (disegno n. *55a*) possiamo trovare un analogo movimento dell'attore e un'analoga sua posizione nell'inquadratura, quando solleva l'accetta. Ma, siccome nella terza variante la macchina da presa è piú sopra l'attore, il cambiamento di dimensioni dell'accetta, mentre la si alza, sarà piú forte.

[1] [Nell'originale seguono alcune righe che, senza un commento, riuscirebbero incomprensibili al lettore italiano. Si deve tener presente che il verbo russo *volnovat'sja* (agitarsi, commuoversi) deriva dalla parola *volna* (onda). Scrive infatti Ejzenštejn: «Quando sul mare trascorrono le onde, la cosa è naturale. Ma quando si dice che una fanciulla s'agita (*volnuetsja*), si ha allora un'immagine metaforica. Ma essa è già tanto entrata nell'uso che ha cessato d'agire come immagine»].

– Ma dopo il colpo di scure la vecchia cadrà a terra. E allora nella nostra inquadratura diventerà piccolissima, – dice una voce dai banchi.

– Che cosa vuoi dire con questo, B-lov?... – chiede Sergej Michajlovič allo studente che ha fatto l'osservazione.

B-lov tace. In suo aiuto si alza lo studente K-šev.

– Voleva dire, – spiega K-šev, – che ci sembra svantaggioso il suo rimpicciolirsi mentre cade. È proprio in questo momento che dovremmo mostrarne il viso alterato, gli occhi e tutto il resto.

– Un momento, – dice Sergej Michajlovič. – Quando arriveremo a quel punto della trama, decideremo come far vedere la vecchia: se mostrarne i lineamenti deformati dall'agonia o rendere la sua morte in modo piú elegante. Ora stiamo accordandoci sul principio della soluzione registica. Per noi è importante poter mostrare sia la vecchia sia l'attore, che interpreterà la parte di Raskol'nikov, con una contrapposizione: piano lungo e primo piano all'interno del medesimo brano di montaggio, senza spostare la macchina da presa. Ecco perché scegliamo questo punto di ripresa e queste condizioni ottiche. Anche in teatro potete avvicinare l'attore o un oggetto (nel nostro caso, l'accetta) allo spettatore. Ma in teatro l'ingrandimento dell'attore e dell'oggetto sarà cosí insignificante che non potrà avere nessun valore espressivo. Nel cinema la scelta dell'angolo e delle condizioni di ripresa – come, per noi, un po' dall'alto e con l'obbiettivo di 28 mm –, non è dettata soltanto da considerazioni tecnologiche. E, anche se abbiamo motivato lo scorcio prescelto col desiderio di favorire il passaggio da una composizione orizzontale a una composizione verticale, tuttavia anche qui l'elemento principale e decisivo non è stato questa considerazione tecnico-didattica, ma il contenuto del brano. Come già abbiamo detto, lo scorcio prescelto s'adatta plasticamente al carattere del brano e al tema degli «umiliati e offesi».

– E cosí abbiamo definito l'inquadratura. Che cosa dobbiamo fare adesso? – chiede Sergej Michajlovič agli studenti.

– Chiarire dove debbono stare i personaggi, – propone qualcuno.

– Non bisogna che «stiano», ma che si muovano, – ribatte Sergej Michajlovič. – Ma prima dovremo...

– ... Stabilire dov'è la porta, – osserva lo studente K-cov.

– Stabilire cioè, – dice Sergej Michajlovič continuando la frase di K-cov, – dove sono l'entrata, la finestra e gli altri elementi della scena. Cominciamo dalla finestra, presso cui si svolge una parte importante dell'azione...

A questo punto lo squillo sonoro del campanello avverte che la lezione è finita.

– Se ben ricordo, l'usuraia, dopo aver preso il finto pegno, si volta e s'avvicina alla finestra. Pensateci, e preparatevi a dire alla prossima lezione dov'è meglio mettere questa finestra, – dice Sergej Michajlovič, accomiatandosi dagli studenti.

– Dunque, – cosí dà inizio Sergej Michajlovič alla lezione seguente, – dove avete deciso di collocare la finestra?...

UNO STUDENTE Nella parete a sinistra.

EJZENŠTEIN E in che punto?

LO STUDENTE Vicino al margine dell'inquadratura.

EJZENŠTEJN Permetta una domanda: a quale altezza dal pavimento bisogna collocare la finestra perché sia visibile? Ricordiamoci che, dato lo scorcio, la parte superiore della parete è fuori dell'inquadratura.

UN ALTRO STUDENTE Bisogna metterla molto in basso.

EJZENŠTEJN Ma una finestra può essere cosí in basso?

LO STUDENTE Ci sono finestre simili nelle soffitte.

EJZENŠTEJN In un sottotetto, ossia in una soffitta, è interessante il fatto che la parete, in cui si trova di solito la finestra, sporge dal tetto. Ma la finestra in sé non è collocata in basso.

UNO STUDENTE Un seminterrato, allora!...

EJZENŠTEJN Nei seminterrati le finestre sono lontane dal pavimento.

UNA VOCE Una finestra cosí bassa è del tutto impossibile!...

EJZENŠTEJN No, non è impossibile! Di che edificio è tipica una finestra del genere? A quale particolare stile architettonico s'adatta una finestra collocata vicino al pavimento, e che forma dovrà avere?

UNO STUDENTE Gotica o romanica.

Sergej Michajlovič lancia all'autore dell'ultima replica uno sguardo tale che tutta l'aula è corsa da una allegra risata.

– Avete mai sentito parlare, – chiede Sergej Michajlovič, – d'un particolare architettonico come il frontone? Lo si trova nelle costruzioni di stile impero al di sopra delle colonne. Vi è in esso una finestra semicircolare, che nell'interno è collocata molto in basso, quasi al livello del pavimento. Dato che l'azione si svolge a Pietroburgo, dove gli edifici del genere sono numerosi, si potrebbe pensare a sceglierе uno di questi. Ma nel romanzo l'azione si svolge non in un palazzetto stile impero, bensí al quarto piano d'una casa d'affitto. È questa una rettifica essenziale. Una finestra simile quindi, pur essendo possibile, a noi non serve.

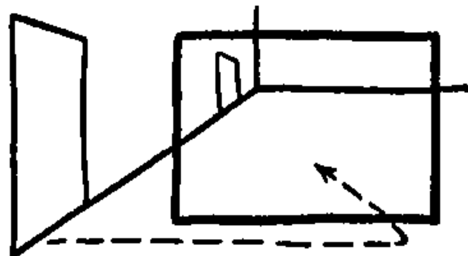
– E se facessimo l'inquadratura senza finestra... si può dare la rappresentazione della finestra con un fascio di luce, – propone lo studente V-ko.

– E non sarebbe ancor meglio se la parte della finestra la facesse l'inquadratura stessa?... – suggerisce Sergej Michajlovič. – Si può dare in primissimo piano il telaio della finestra, ma se ne può anche fare a meno, collocando l'obbiettivo come se fosse, per cosí dire, il vetro. Allora ogni avvicinamento in primo piano sarà come un avvicinamento alla finestra. A favore di questa soluzione sta anche il fatto che cosí tutti i momenti drammatici avranno luogo in primo piano, mentre l'avvicinamento o l'allontanamento dall'obbiettivo verranno motivati dall'azione dei personaggi.

– È meglio appendere una lampada! – propone uno studente.

– Si può dare in primo piano una fonte di luce, per esempio una lampada appesa. Ma dobbiamo preferire la finestra, perché il fatto descritto nel brano si svolge di giorno. La cosa è tanto motivata che non possiamo modificare il momento dell'azione, – precisa Sergej Michajlovič. – Dobbiamo ora decidere dove sarà il luogo principale dell'azione presso la finestra. Questa occupa tutto il proscenio. Ma si tratta di stabilire in quale parte del piano anteriore si svolgerà questa o quella parte dell'azione.

56



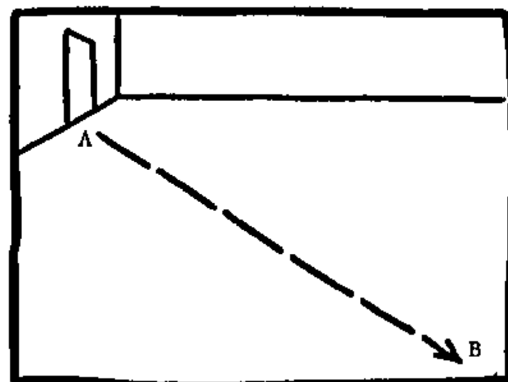
Gli studenti, tenendo conto delle possibilità spaziali del taglio dell'inquadratura, scelgono quale luogo principale di recitazione per Alëna Ivanovna l'angolo destro in basso dell'inquadratura. Sorge poi il problema della posizione della porta. Nasce tra gli studenti una discussione. Sostengono gli uni che la porta dev'essere in fondo, gli altri la collocano invece fuori dell'inquadratura, per dare subito Raskol'nikov e Alëna Ivanovna in primo piano (disegno n. 56). La sola cosa su cui tutti si trovano d'accordo è la necessità di collocare la porta d'ingresso a sinistra dell'inquadratura.

– Facciamo a meno della porta, – suona improvvisamente la voce di basso di N-žin.

– No, la porta dobbiamo darla, è motivata dal compito letterario, – gli risponde Sergej Michajlovič. – Per altro è possibile darla fuori del quadro, dato il taglio dell'inquadratura che abbiamo scelto. Faremo comparire i nostri personaggi non nella porta, ma nell'inquadratura. Ecco qui una nuova qualità della composizione cinematografica; noi disponiamo non solo delle quattro mura della stanza, ma anche delle quattro «mura» dell'inquadratura, dei suoi lati. Se i personaggi entrano da sinistra, quando passano davanti alla macchina da presa con l'obbiettivo di 28 mm, non saranno enormi?...

– Cosí non va! – urlano in coro gli studenti dai banchi.

– Sí, non ci conviene cominciare da un primo piano; il primo piano dev'essere tenuto in serbo per il momento seguente, piú importante, – conferma Sergej Michajlovič.



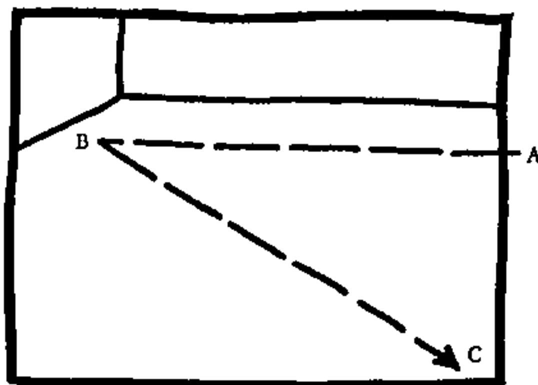
57

– Quanto all'altra proposta, di mettere l'ingresso sempre a sinistra, ma in fondo, essa nasce evidentemente dal desiderio di dare l'ingresso a sinistra nel caso che si collochi la recitazione nella parte destra dell'inquadratura. Questa soluzione, derivante dalla logica del cosiddetto buon senso, sarebbe la piú sbagliata. Vi prego di studiare a memoria come il «Pater noster» ciò che Engels scrisse circa il buon senso. Il buon senso va bene nella vita quotidiana, ma non appena vi ponete problemi piú seri e piú profondi, e tentate di penetrarli, il buon senso spesso si risolve nell'assurdo e nel ridicolo. Come in questo caso. Se bisogna passare dalla porta alla finestra, non dev'essere, di regola, un passaggio diretto. Prima bisogna far muovere gli attori nella direzione opposta, e soltanto dopo lasciare che s'avvicinino alla finestra, per noi ai margini dell'inquadratura, – dice Sergej Michajlovič; e disegna sulla lavagna (disegno n. 57) la linea del passaggio AB, che poi

cancella per segnare un nuovo passaggio (disegno n. 58).

Dopo una lunga discussione si definisce l'azione iniziale dell'episodio, nel corso della quale Raskol'nikov e Alëna Ivanovna percorrono insieme il tratto AB (disegno n. 58), mentre soltanto la vecchia percorre il tratto BC verso la finestra. Poi, mentre Alëna Ivanovna, occupata col pacchetto, cerca di capire che cosa contiene, Raskol'nikov sbottona il soprabito e tira fuori l'accetta.

58



Ci si chiede allora in che punto dell'inquadratura bisogna collocare la vecchia.

– Bisogna riprenderla a mezza figura, – propone uno degli studenti.

– Prima decidete, – dice Sergej Michajlovič, – che cosa dovete far vedere allo spettatore.

– Il pacchetto... Le mani che tentano di slegarlo... La testa..., – dicono alcune voci.

– Gli occhi, – precisa Sergej Michajlovič. – La cosa principale sono gli occhi... Mostrare quella parte della sua figura, che si trova tra il mento e il ventre, riprenderla cioè a mezzo busto, è inutile. Bisogna portare le mani col pacchetto vicino al viso. Con ciò non solo scegliamo e presentiamo gli elementi necessari di recitazione, ma guadagnamo anche in dimensioni, perché riprendiamo Alëna Ivanovna in primo piano.

Ha inizio qui la discussione sui movimenti della vecchia usuraia in questo primo piano. Vengono definiti come «svolgimento del pacchetto», e, siccome Raskol'nikov ci ha messo attorno molta carta, come «esame», «diffidente tentativo d'indovinare» il contenuto. Ma gli studenti temono che svolgendo il pacchetto Alëna Ivanovna dovrà chinarsi e il suo viso verrà tagliato fuori dall'inquadratura. Si avanzano varie proposte, su quel che si può fare perché la testa rimanga visibile anche in questo momento. Sergej Michajlovič si siede e ascolta pazientemente, scrivendo e disegnando qualcosa su un pezzo di carta capitatogli sottomano. La discussione si protrae. Nasce negli studenti la sensazione d'una contraddizione insolubile. Tutti tacciono.

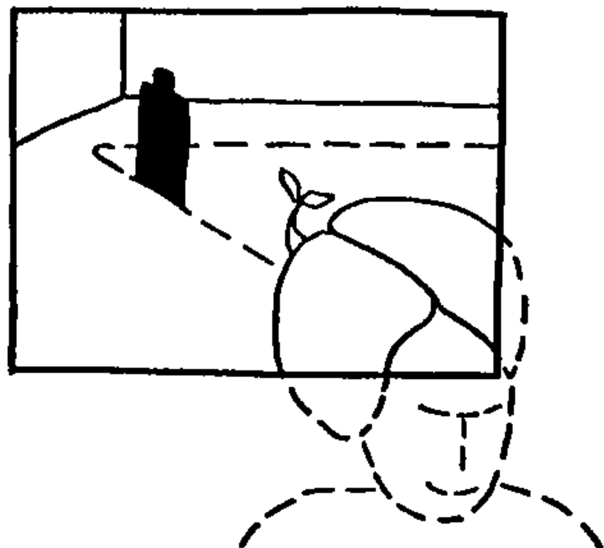
Allora Sergej Michajlovič si alza e dice:

– Sin dall'anno scorso ho attirato piú d'una volta la vostra attenzione sul fatto che l'essenza del lavoro del regista consiste nel ricostruire i processi. Dovete pensare alle tappe d'un processo, e non a brani isolati dell'azione dell'attore. La vecchia nasconde il volto, quando comincia a slegare il pacchetto. Ma questo non esclude che prima essa possa esaminarlo, stimare il valore dell'oggetto in esso contenuto, e poi chinarsi per disfarlo. Che cosa ci darà tutta questa serie di atti? – chiede Sergej Michajlovič.

– Quando la vecchia esamina il pacchetto, lo spettatore ne vedrà il viso, – dice lo studente P-ko. – E quando incomincerà a svolgerlo e si chinerà, la sua testa uscirà dall'inquadratura e lo spettatore vedrà Raskol'nikov.

– Giusto, – conferma Sergej Michajlovič. – Mentre ella svolge il pacchetto, noi spostiamo l'attenzione dello spettatore su Raskol'nikov. Ma è bene far scomparire del tutto la sua testa dall'inquadratura?... L'uscita della testa dall'inquadratura è un momento forte; non è meglio conservare questa possibilità per dopo? Ora è meglio che la testa di Alëna Ivanovna rimanga in questa posizione, – dice Sergej Michajlovič, disegnando sulla lavagna lo schema dell'inquadratura (disegno n. 59).

– Noi sappiamo, – continua Sergej Michajlovič, deponendo il gesso, – che il pacchetto è un trucco. Ma supponiamo per un momento che Raskol'nikov abbia portato

59


non un pegno falso, ma un oggetto qualunque. Che cosa avreste scelto allo scopo?... Che cosa sarebbe stato piú adatto per un'occasione simile?... Riflettete! Perché alle particolarità e alla forma dell'oggetto, come pure all'atteggiamento del personaggio nei suoi confronti, sono legati i problemi della composizione del primo piano e della posizione del viso e delle mani nell'inquadratura.

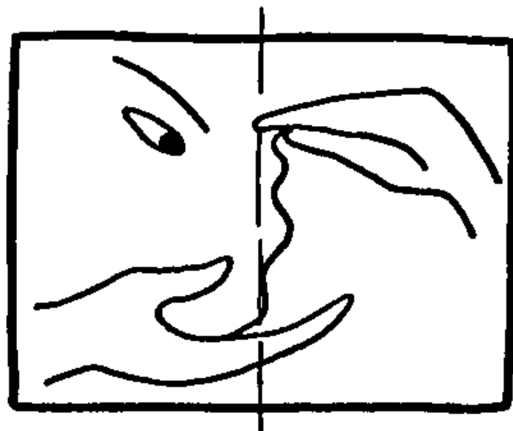
– Facciamogli portare qualcosa di rotondo, – propone a un tratto lo studente Gr-ko.

– E perché mai? – chiede Sergej Michajlovič, stupito.

– Raskol'nikov la colpirà alla testa e un oggetto rotondo si associa alla forma della testa, – spiega Gr-ko con convinzione.

Il gesto di Sergej Michajlovič non si può descrivere. È l'espressione della disperazione piú profonda e al tempo stesso la parodia della posa dell'attore tragico della tradizione pseudo-classica. Come se avesse preso vita uno dei dipinti di teatro di Daumier. Dopo una pausa, nell'aula tutti scoppiano a ridere. Quando le risate si calmano, Sergej Michajlovič si rivolge agli studenti:

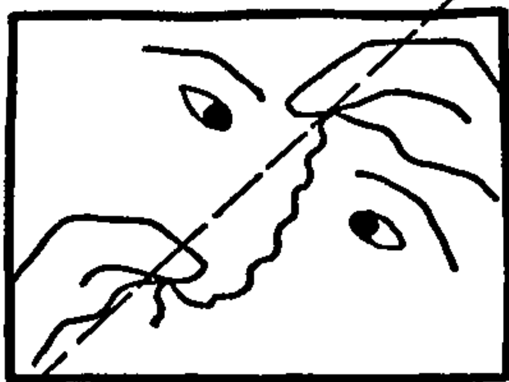
– Se proprio volete creare un'associazione con la futura tragedia, allora dovete prendere non qualcosa di rotondo, ma qualcosa di rotto, di spezzato. Ma si tratta di un'as-


60

sociazione puramente esteriore. A parer mio Gr-ko si mostra vittima d'un simbolismo di pessimo gusto. Cerca di rendere il suo intento, del tutto legittimo, sul piano unicamente esteriore. È un atteggiamento puramente formalistico. Se invece dovessimo cercare una composizione dell'inquadratura, in cui l'imminente spaccatura della testa fosse come presente nella struttura del quadro, nel principio informativo della sua composizione, vediamo che effetto si potrebbe ottenere da un oggetto penzolante, per esempio un orologio con la catenella. Un oggetto simile e il gesto che s'accompagna al suo esame ci daranno la possibilità di collocare una mano della vecchia sopra e un'altra sotto, – continua Sergej Michajlovič, disegnando sulla lavagna. – La faccia sarà tagliata dalla catenella piú o meno a metà dell'inquadratura, e qui si avrà l'occhio che esamina la catenella (disegno n. 60).

– Ma nel nostro esercizio l'oggetto giace, non pende, – continua Sergej Michajlovič. – Cosí è l'oggetto descritto nel testo. Come sarà in questo caso l'inquadratura?

Gli studenti tacciono.

61 

– Pensate al gesto, – suggerisce Sergej Michajlovič. – Per la composizione di questi primi piani la cosa piú importante è trovare la giusta gesticolazione. Usando un altro gesto con la catenella e l'orologio l'inquadratura potrebbe apparire cosí, – dice Sergej Michajlovič, schizzando fulmineo il disegno sulla lavagna (disegno n. 61).

Sergej Michajlovič attende la risposta, ma gli studenti continuano a tacere. Allora dice:

– Non cominciate mai a costruire l'inquadratura partendo da considerazioni compositive puramente spaziali.

62 

Cercate prima la manifestazione naturale dell'uomo, e poi studiate come riprenderla. Cercate l'inquadratura che occorre partendo dal gesto. Provate a recitare voi stessi... Come esaminereste un oggetto posato sulle vostre palme?

Dopo che quasi tutti gli studenti han fatto piú o meno lo stesso gesto, portando le palme vicino agli occhi, Sergej Michajlovič va alla lavagna e disegna lo schema dell'inquadratura (disegno n. 62).

– All'incirca cosí apparirà l'inquadratura, quando Alëna Ivanovna esaminerà l'oggetto che le è stato portato, – dice Sergej Michajlovič, e lascia liberi gli studenti.

– La volta scorsa siamo arrivati al momento in cui la vecchia svolge il pacchetto, mentre Raskol'nikov le sta dietro, – cosí Sergej Michajlovič comincia la lezione seguente. – Quando, dopo aver esaminato il pacchetto, ella comincerà a svolgerlo e chinerà il capo, Raskol'nikov deve o avvicinarsi, o fare qualcos'altro per poter colpire la vecchia coll'accetta dal posto in cui si trova. È bene lasciare che s'avvicini fino a circa metà della distanza che intercorre tra di loro?...

– Ma cosí la parte sinistra del quadro rimarrà vuota, – dice uno studente.

– Giusto, – conferma Sergej Michajlovič, – la parte sinistra del quadro resterà inattiva. Ma quale altro difetto esiste in un passaggio simile?... Anche dal punto di vista grafico?...

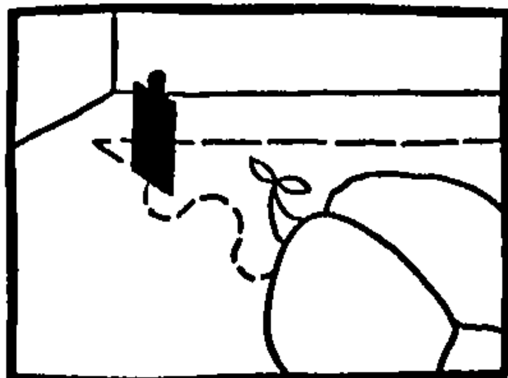
– Raskol'nikov cammina sulle orme di Alëna Ivanovna, e questo turba la nettezza della messa in scena, – dice P-ko, timidamente.

– Oleg Zacharovič ha ragione, – dice Sergej Michajlovič riprendendo l'osservazione dello studente. – I due procedono, si può dire, in fila indiana. Ma che cosa dobbiamo fare?... Il problema fondamentale di Raskol'nikov è di raggiungere la vecchia, ma non possiamo farlo muovere immediatamente dietro di lei.

Lo studente P-švili propone che Raskol'nikov avanzi a zig-zag, secondo una linea che definisce «serpentina». Su

richiesta di Sergej Michajlovič, P-švili disegna sulla lavagna il percorso che propone per Raskol'nikov (disegno n. 63).

Sergej Michajlovič spiega che questo disegno del percorso sarebbe giustificato solo qualora fosse necessario mostrare che Raskol'nikov non ha potuto uccidere la vecchia a causa delle sue incertezze interiori.

63 

Gli studenti avanzano allora tutta una serie di proposte.

– Facciamolo andare indietro!...

– Facciamogli seguire un altro percorso!...

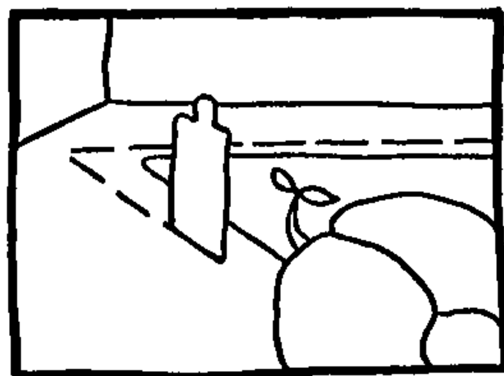
– Farlo andare indietro non è una soluzione, – ribatte Sergej Michajlovič. – Ma come chiamerete quello che Liub-c ha indicato con le mani quando ha parlato di seguire un altro percorso?

– Un movimento parallelo! – rispondono gli studenti in coro.

– Una linea di movimento parallelo, – dice Sergej Michajlovič, – permetterà a Raskol'nikov di muoversi nella medesima direzione della vecchia senza seguirne i passi.

Deciso cosí come far avanzare Raskol'nikov, Sergej Michajlovič analizza la messa in scena sin dall'inizio, ossia dall'entrata nell'inquadratura. Si stabilisce nel corso dell'analisi che i due possono benissimo entrare in «fila indiana», perché un simile disegno della messa in scena è possibile quando una persona ne guida un'altra. In questo brano d'azione Raskol'nikov si precipita avanti e trascina Alëna Ivanovna in fondo alla camera. Dopo ch'ella si è spostata in primo piano, possiamo far muovere Raskol'nikov lungo una linea parallela (disegno n. 64).

– Sí, ma se all'inizio Raskol'nikov si precipita impetuosamente avanti, la vecchia lo segue indecisa, perché ne ha un po' paura, – obietta lo studente V-skij. – Neanche qui possiamo farli procedere in fila indiana.

 64

– Se decidete di farla muovere dietro Raskol'nikov sotto il segno dell'incertezza, – dice Sergej Michajlovič, – allora il percorso non dev'essere una retta.

– E allora potrà seguire una linea «serpentina», – propone V-skij.

– Forse, – sembra acconsentire Sergej Michajlovič. – Tenete conto però, – prosegue, – che essa può compiere questo movimento «serpentino» in modi diversi. Lo si può realizzare tracciandolo graficamente, ma si può affidare la necessaria caratterizzazione alla recitazione e al ritmo dell'attore. Se una persona cammina con sicurezza in linea retta, cammina diritto anche nel senso temporale, ma se, diciamo, si muove con delle intermittenze, allora il suo procedere acquista un carattere d'incertezza. La linea

serpentina da caratteristica spaziale diventa una caratteristica temporale.

– Ricordate, – continua Sergej Michajlovič, – che la medesima caratteristica può venir sviluppata in vari campi di manifestazione espressiva. In un caso si rivela nel disegno spaziale della messa in scena, in un altro nel gestire, in un terzo caso nel tartagliare, quando sembra che uno parli con dei continui segni d'interpunzione... Se volete, potete dare contemporaneamente piú manifestazioni. Io penso però che nel nostro caso il carattere del movimento di Alëna Ivanovna, le sue indecisioni e il suo timore vanno rivelati attraverso il disegno ritmico, mentre il movimento vero e proprio lo possiamo dare con la semplice «fila indiana».

Gli studenti ripetono e fissano l'inizio della scena nei loro quaderni. Si fermano al punto in cui Alëna Ivanovna china il capo e Raskol'nikov tira fuori l'accetta. Ora Sergej Michajlovič fa una domanda: si può sperare che lo spettatore sposti da sé la propria attenzione su Raskol'nikov? Si decide di trovare per l'attore un movimento o un gesto, grazie al quale lo spettatore rivolga l'attenzione su di lui. Soltanto dopo gli faremo tirar fuori l'accetta.

– Facciamogli aprire il soprabito, – propone qualcuno.

Sergej Michajlovič osserva che aprire il soprabito equivale a cominciare a tirar fuori l'accetta. Prima bisogna attirare l'attenzione del pubblico, e dopo soltanto si potrà fargli aprire il soprabito. – Facciamoglielo sbottonare, – propone uno studente.

Sergej Michajlovič spiega che sbottonare il soprabito è ancora peggio che aprirlo. Se il fargli aprire il soprabito attirerebbe almeno l'attenzione dello spettatore su Raskol'nikov, il fargliclo sbottonare non darebbe neppure questo risultato.

– Dobbiamo trovar il modo di spostare Raskol'nikov, i gesti qui non bastano, – dice lo studente Ur-gov.

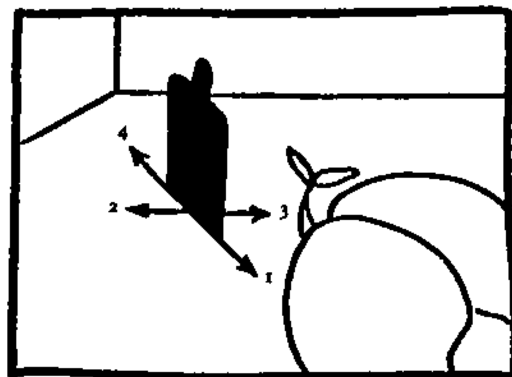
– Giusto, – approva Sergej Michajlovič. – Qui è meglio far eseguire un movimento. Ecco, vediamo, Raskol'nikov fa un passo, poi comincia a sbottonare il soprabito...

S'incomincia ora a studiare in che direzione dev'essere compiuto questo passo. Gli studenti osservano che non si

è ancora fissato il momento preciso in cui Raskol'nikov deve fare questo movimento. Sergej Michajlovič spiega che il movimento di Raskol'nikov, venendo immediatamente dopo il movimento della vecchia, sarà determinato da un certo parallelismo nel tempo, che, unito al movimento parallelo nella messa in scena, si sentirà naturalmente come uno schema. Per rompere questo senso di parallelismo, Sergej Michajlovič propone di dargli per contrappeso un'intersecazione, un incrocio. Essendo impossibile dargli un'intersecazione spaziale nella messa in scena esistente, non rimane che un'intersecazione nel tempo.

– Tratteggiando questo punto un po' rozzamente, – continua Sergej Michajlovič, – possiamo fare cosí: Alëna Ivanovna prende il pegno, si ritira, abbassa la testa... Poi Raskol'nikov fa un passo, e solo dopo questo la vecchia finisce di esaminare il pacchetto. Possiamo ora permettere a Raskol'nikov di avvicinarsi a lei? Sotto quale segno si svolgerà dopo l'avvicinamento, l'atto di aprire il soprabito?... Avanzare aprendo il soprabito sarebbe giustificato solo se egli, come si dice, «avanzasse con l'animo aperto».

Le ricerche e la discussione circa le possibili varianti dello spostamento di Raskol'nikov inducono a rinunciare alle direzioni parallele ai margini dell'inquadratura (disegno n. 65, direzione 2 e 3), perché turbano la nettezza dell'azione.



65

– La testa di Alëna Ivanovna si abbassa. Indietreggiando, Raskol'nikov diventa piccolo, poi si fa grande di nuovo. Da figura di dimensioni medie, Raskol'nikov, tirandosi indietro, diviene piccolo, e da piccolo, quando si avvicina e colpisce, viene avanti e diventa grande, – dice uno di quelli che sostengono la direzione numero 4.

La maggior parte degli studenti è d'accordo con questa opinione e coi motivi su cui si fonda. Ma ecco che interviene Sergej Michajlovič.

– A favore della quarta variante, – dice, – sembra che ci sia una quantità di ragioni. Ma se Raskol'nikov si tira indietro, si vedrà male che cosa stia combinando con l'accetta.

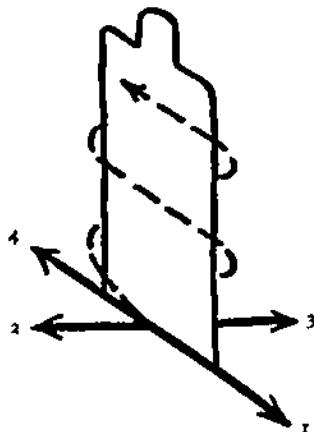
– Allora lasciamolo dov'è e facciamogli fare qualcosa, – propone uno studente.

– E che cosa? – ribatte Sergej Michajlovič. – Abbiamo già deciso che, per attirare l'attenzione su di lui, non bastano la mimica o i gesti, ma ci vuole un movimento di tutto il corpo.

– Che fare allora? – dice una voce. – Nessuna della varianti va bene.

Invece di rispondere Sergej Michajlovič si avvicina alla lavagna e con un disegno mostra i movimenti di Raskol'nikov (disegno n. 66).

66



– Se si volta, questo suo movimento, – spiega Sergej Michajlovič, – non solo racchiude in sé quanto di meglio contenevano tutt'e quattro le varianti, ma è anche la soluzione meglio giustificata dal punto di vista del contenuto. Naturalmente Raskol'nikov non vuole che Alëna Ivanovna veda l'accetta. E, mentre si volta, attira su di sé col suo movimento anche l'attenzione dello spettatore. Poi comincia a tirar fuori l'accetta. Secondo il romanzo, Raskol'nikov s'era fatto un cappio sotto il soprabito con una vecchia camicia. Molto probabilmente l'accetta vi era appesa così, – dice Sergej Michajlovič, disegnando sulla lavagna (disegno n. 67).



67

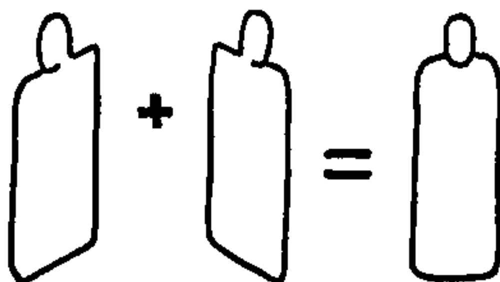
Si pone ora una domanda: sotto quale falda del soprabito Raskol'nikov nasconde l'accetta? La sinistra o la destra? Qui, come spesso accade, le opinioni divergono. Gli uni propongono di nascondere la scure sotto la falda sinistra, e motivano in ogni modo la loro scelta, gli altri propendono invece per la destra.

– Qui bisogna adottare una soluzione nuova, sintetica, – dice la studentessa Č-va, – come quella con cui abbiamo fatto voltare Raskol'nikov.

– Le cosiddette soluzioni sintetiche, che seguono la linea dell'«aurea mediocrità», – le risponde Sergej Michajlovič, – hanno una particolarità estremamente malefica:

non rispondono mai concretamente al compito dato. Supponiamo che abbiate due posizioni per una persona, – dice disegnando sulla lavagna. – Se vanno bene entrambe questo non significa che la vera soluzione sintetica si possa trovare secondo le regole dell'aritmetica (disegno n. 68).

68



– Tenete presente, – continua poi rivolgendosi agli studenti, – che l'idea di far voltare Raskol'nikov è sorta ed è stata proposta non come soluzione media, ma come una soluzione nuova, corrispondente a un compito concreto: quello di nascondere... Cosí è nata. Ma un movimento bene indovinato è sempre al tempo stesso sintetico. Non nasce come una media aritmetica. La sostituzione, con il voltarsi di Raskol'nikov, delle quattro diverse direzioni di movimento previste non è una ricetta o una maniera, ma un caso concreto. Ricordate che appena comincerete a servirvi delle vostre esperienze come di maniere, dell'arte non rimarrà piú nulla. Lo spiega molto bene Hegel, nelle sue *Lezioni d'estetica*, parlando della vera originalità dell'artista. Riferendosi all'opera creativa di Omero, Sofocle, Raffaello, Shakespeare, dice che «non aver maniere fu sempre l'unica grande maniera». Anche voi, nel vostro lavoro creativo, dovete partire ogni volta dal soggetto, dall'ambiente, dalla visione politica e dalla concezione del mondo. E se sarete padroni di questo metodo, se comprenderete chiaramente il compito e cercherete una soluzione precisa e concreta, otterrete allora i risultati creativi voluti...

– Dunque da che parte è meglio appendere l'accetta? – dice Sergej Michajlovič, tornando al lavoro.

– Io sono per la variante numero 1, – dice lo studente Gr-ko.

– E qual era? Ho fatto un po' di confusione. La disegni per favore, – propone Sergej Michajlovič.

– Io non so disegnare, – risponde Gr-ko.

Sergej Michajlovič dice che il regista dev'essere in grado di fissare in disegni le idee delle sue soluzioni figurative. Questo non significa affatto che debba saper disegnare come un artista. Ma quando sente il gesto necessario e immagina i rapporti spaziali, sa sempre trasferire esattamente sulla carta ciò che vede e sente [1].

Sergej Michajlovič mostra come si possa in un disegno schematico precisare le proprie intenzioni con sufficiente precisione ed evidenza (disegno n. 69).

Lo studente Gr-ko indica la variante *a* e spiega i motivi della propria scelta, ma gli altri studenti non sono d'accordo. Dicono che la continuazione del movimento della falda del soprabito nella direzione della svolta fatta da Raskol'nikov darà l'impressione d'un movimento simbolico, da balletto. La stragrande maggioranza degli studenti difende la variante *b* e propone il seguente ordine per i movimenti di Raskol'nikov: si volta, apre la falda del soprabito nel senso opposto...

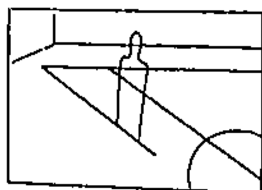
– ... e con la mano destra, – precisa lo studente M-kin, chiamato alla lavagna, – prende l'accetta...

– ... E la fa vedere? – Chiede improvvisamente Sergej Michajlovič.

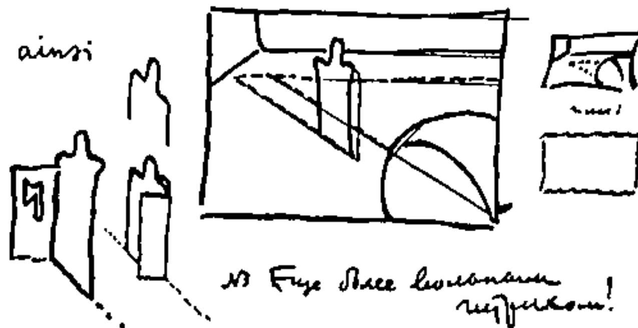
Alcuni studenti suggeriscono: «Sí, la fa vedere». M-kin ci pensa su un momento e decide:

[1] Ancora oggi alcuni cineasti esigono negli schizzi dell'inquadratura la massima elaborazione di tutti i particolari, fino a rendere le tonalità. All'inizio degli anni trenta molti registi cominciarono a ordinare gli schizzi delle inquadrature ad artisti appositamente invitati. Oppositore di questo «metodo» di sceneggiatura, Sergej Michajlovič, spiegando come, secondo lui, si deve illustrare lo stenogramma, al tempo stesso mostrò come il regista può disegnare l'inquadratura. Diamo la riproduzione di un suo appunto nella tavola allegata (disegno n. 70). La voluta rozzezza dello schizzo era determinata dall'intento polemico suddetto [*Nota di V. N.*].

2x 33



69



– No, Sergej Michajlovič, cosí non va. Non deve far vedere l'accetta.

– Certo che non deve, – conferma Sergej Michajlovič. – Sarebbe assurdo. Il contenuto del soggetto esige...

– ... che non faccia vedere l'accetta, ma che la nasconda! – s'affretta a dire M-kin.

– Siete d'accordo su questo? – chiede Sergej Michajlovič agli studenti.

– L'accetta dev'essere fino a questo momento invisibile, – dice la voce di N-žin.

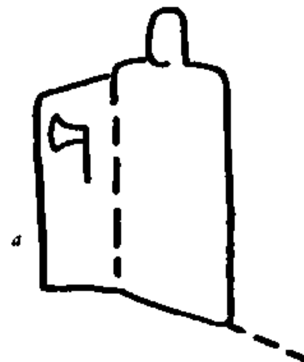
– Io penso, – dice Sergej Michajlovič rimandando con un gesto M-kin al proprio posto, – che, se si formula bene il compito dell'attore, Raskol'nikov dovrà cercare di nascondere l'accetta il piú a lungo possibile. Ma, mentre egli la nasconde, il regista dovrà in qualche modo accennarvi. Possiamo mostrarla in un rapido balenare. Se non la mostriamo per nulla, non si capirà che mai stia combinando Raskol'nikov sotto la falda del soprabito, mentre si gira per nascondersi. Inoltre, quando dovrà colpire, lo spettatore non capirà di quale arma si serve Raskol'nikov, e sarà necessario, prima del colpo, far vedere che ha l'accetta in mano.

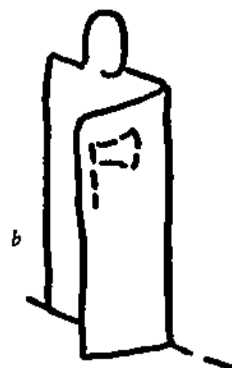
– Io preferirei che lo spettatore non vedesse per ora l'accetta, – dice lo studente K-cov. – Quando Raskol'nikov la tirerà fuori, si potrà farne vedere il riflesso.

– Ma nessuno capirà che cosa sia. È meglio che si veda adesso il luccichio dell'accetta, – risponde allo studente Sergej Michajlovič. – Lo spettatore dalle reazioni rapide riconoscerà l'accetta, quello dalle reazioni lente vedrà qualcosa che luccica...

– Tira fuori l'accetta, poi si spaventa e la nasconde di nuovo, – propone la studentessa S-ko.

– Dal punto di vista del contenuto, la proposta di S-ko è giusta, – conferma Sergej Michajlovič. – Ma come faremo? alzeremo l'accetta o abbasseremo la falda del soprabito?





70

Ed ecco che cosa si decide: dopo aver afferrato la scure, Raskol'nikov non riesce a sollevarla quanto basta per liberarla dal cappio. La falda si abbassa e Raskol'nikov, temendo che la scure si veda, l'abbassa e se la nasconde dietro (disegno n. 71).

71 

Uno studente alza la mano. Sergej Michajlovič gli fa cenno di parlare.

– Se Raskol'nikov libera l'accetta in questo modo, – dice lo studente, – per colpire, per alzare l'accetta, dovrà poi fare un movimento molto ampio ed energico, in netta contraddizione col testo. Raskol'nikov agisce come se «la sua forza non esistesse piú».

– Vediamo di analizzare questo movimento, – dice Sergej Michajlovič. – Il nascondere la scure s'accorda col carattere di Raskol'nikov. Deve colpire, ed ecco invece che nasconde la scure.

– Non parlo di questo, – ribatte lo studente. – Il movimento è giusto, senza dubbio, ma subito dopo dovrebbe alzare la scure!

– Non dovete aver fretta e comprimere l'azione, – gli risponde Sergej Michajlovič. – Tra il colpo e l'occultamento si può e si deve mostrare la lotta di Raskol'nikov contro la propria irrisolutezza. Ecco qui una possibilità per far recitare gli attori. Certamente Alëna si volterà e guarderà Raskol'nikov. Fra loro avverrà qualcosa. Si può dare qui, nella vicenda dei personaggi, un momento pieno di tensione per lo spettatore. Ma procediamo per ordine. Il luccichio della scure che viene nascosta si deve vedere quando...

– ... la vecchia si gira verso di lui, – suggerisce qualcuno.

– Dire che si gira è troppo, – osserva Sergej Michajlovič. – Basta che muova un po' la testa. Cosí l'occultamento della scure rivelerà in modo piú netto l'indecisione di Raskol'nikov. Deve poi seguire il brano in cui Raskol'nikov si prepara a colpire, si decide e... allora ecco che la vecchia si volta. Soltanto dopo potrete fargli sollevare la scure col gesto che si concluderà nel colpo.

– Nonostante una delle nostre regole, secondo cui si debbono far domande solo nel corso delle lezioni, – dice Sergej Michajlovič iniziando la lezione seguente, – nel corridoio mi si è avvicinato, per farmi una domanda, il compagno Liub-c. Siccome s'interessa all'architettura barocca, ha cercato di stabilire un legame tra la tecnica decorativa di quello stile e ciò che stiamo ora facendo...

Benché alla maggior parte degli studenti la questione sembri artificiosa e inutile, Sergej Michajlovič vi si sofferma. Ne nasce una piccola lezione improvvisata sullo sviluppo del teatro e sui suoi rapporti col cinema, o, come dice Sergej Michajlovič, sul «confronto stadiale tra teatro e cinema».

Nel teatro contemporaneo lo spazio scenico è fisso. Ma per ogni atto con un nuovo luogo d'azione si risolve in modo diverso lo spazio di recitazione. Nel primo atto abbiamo una scenografia, nel secondo un'altra, ecc. C'è inoltre nell'interno di ogni atto una scatola scenica, o, come Sergej Michajlovič ebbe a definirla piú tardi, uno spazio scenico di recitazione, anch'esso in cambiamento continuo. Se sulla scena tre persone in diverse sue parti lasciano il posto a una sola, e poi vi si svolge una scena di massa, in sostanza le dimensioni della scena si vengono ogni volta modificando.

Se guardiamo al teatro di ieri, troveremo un periodo del suo sviluppo in cui lo spazio scenico veniva sistemato una volta sola per l'intero spettacolo. La commedia veniva rappresentata con una scenografia unica. Questa caratteristica corrispondeva nella drammaturgia a una delle tre unità: l'unità di luogo.

Ancora prima, gli spettacoli venivano rappresentati in un solo ambiente unico per tutti. Cosí il primitivo teatro cristiano sviluppava l'azione dei diversi testi sugli stessi altari, sotto gli stessi portici o sugli stessi sagrati.

– Voglio, – prosegue Sergej Michajlovič, – che vi convinciate in modo incrollabile della continuità e del legame stadiale che si ha tra il proscenio in cui si svolgeva il teatro medioevale e la specifica «scatola» dell'inquadratura cinematografica. Utilizzeremo allo scopo la domanda di Liub-c sulla tecnica registica dell'epoca barocca.

Sergej Michajlovič, con la sua profonda conoscenza della storia dell'arte, comincia a parlare con passione del carattere della produzione teatrale dell'epoca barocca. Di tanto in tanto con pochi tratti di gesso riproduce sulla lavagna piani e schizzi di scenografie.

Dice che nel teatro dell'epoca barocca le scenografie, di regola, non cambiavano nel corso di uno spettacolo. Si preparava in genere una scenografia unica per tutto lo spettacolo. Poi nel corso del divenire storico dell'arte teatrale sorse la tendenza a sviluppare l'azione non in un luogo solo, ma in una serie di luoghi. Prima che ciò avvenisse, però, vi fu un periodo di transizione, in cui la scatola scenica, pur rimanendo la stessa per l'intero spettacolo, era dipinta in modo da dar l'illusione d'una quantità di luoghi diversi. Cosí, pur non cambiando ancora la scenografia nei diversi atti, gli uomini di teatro, in primo luogo gli artisti, si sforzavano di sviluppare l'unico spazio scenico dello spettacolo aprendo per entro la scenografia una serie di locali. Questa tendenza ebbe la sua linea di sviluppo anche nello stile barocco.

Il piú grande artista in questo stile teatrale, Giuseppe Bibiena, componeva le proprie scenografie simmetricamente. Piranesi fece un altro passo avanti: introdusse la composizione asimmetrica della scenografia.

Dopo aver disegnato, accanto a uno schema di schizzo scenografico alla maniera di Bibiena, il tracciato della composizione d'un fondale di Piranesi, Sergej Michajlovič continua:

– Le famose prigioni di Piranesi uscivano già dai limiti dei fondali teatrali. Dovete riconoscere che la composizione asimmetrica è piú dinamica di quella simmetrica. Sulle scene russe, scenografie del genere furono molto in voga all'inizio del XIX secolo, quando si costruí la parte alessandrina [1] di Pietroburgo. In Russia lavorò l'architetto Quarenghi, che continuava la maniera di Piranesi...

– Vorrei che da questa digressione, – conclude Sergej Michajlovič, – ricavaste e ricordaste in primo luogo la presenza d'una linea di passaggio stadiale da un fenomeno all'altro. Quelli di voi che hanno letto i miei scritti laboriosi ricorderanno l'affermazione che il montaggio è lo stadio di esplosione dell'inquadratura. Quando la tensione all'interno di un'inquadratura raggiunge il culmine e non può piú crescere in quei limiti, allora l'inquadratura esplode, frantumandosi in due pezzi di montaggio. Non so come sia per voi, ma per me l'analogia tra la storia dello sviluppo del luogo dell'azione nello spettacolo teatrale e il passaggio dall'inquadratura al montaggio è indubbia. L'inquadratura e il montaggio non possono essere contrapposti quali sfere estranee, ma vanno considerati stadi di un unico e medesimo processo, con un salto dialettico dalla quantità alla qualità. Vi sono casi, in cui anche nei limiti dell'inquadratura si può dare un'azione altrettanto dinamicamente satura come col montaggio. La comprensione del legame tra inquadratura e montaggio come diversi stadi di sviluppo, vi permetterà di tracciare il necessario passaggio dalla messa in scena al montaggio attraverso la strutturazione all'interno di una singola inquadratura.

– E ora, – dice Sergej Michajlovič, – torniamo alla nostra inquadratura. Nelle lezioni precedenti abbiamo definito le linee essenziali della soluzione. Passiamo a elaborarla.

[1] [Cioè dell'epoca in cui regnò lo zar Alessandro I: 1801-25].

Uno degli studenti chiede la parola.

– Nell'atto con cui Raskol'nikov mette via l'accetta, vi è un elemento di velocità, – dice. – C'è una forza di decisione, che nasce grazie alla velocità, ossia al ritmo. Perciò, dopo che avrà messo via l'accetta, ci vorrà un'altra azione, che rappresenti l'indecisione di Raskol'nikov.

– Siete d'accordo? – chiede Sergej Michajlovič agli studenti.

– No, – risponde lo studente K-cov. – Raskol'nikov ha manifestato una certa decisione solo nel momento in cui ha tirato fuori l'accetta di sotto il soprabito. Quando invece la nasconde, è tutto indecisione.

– Analizziamo il carattere del movimento di Raskol'nikov, – propone Sergej Michajlovič. – Vi è in esso un dualismo. La rapidità è una caratteristica dell'attività, ma il disegno fondamentale del movimento con cui mette via l'accetta può essere caratterizzato come passivo. L'aspetto fondamentale di questo movimento è l'inibizione. Anche il movimento successivo di Raskol'nikov sarà di natura duplice. Ma questa volta il principio attivo...

– ... si rivelerà nell'atto con cui alza l'accetta, – suggerisce qualcuno dall'aula.

– In altri termini, il principio attivo si manifesterà questa volta nella direzione del movimento, – dice Sergej Michajlovič riprendendo l'osservazione. – E l'inibizione?...

– Nell'atto con cui si tira indietro!... Quando frena il movimento del braccio!... Quando si ferma! – suggeriscono gli studenti.

– Oltre alla direzione del movimento, – ricorda Sergej Michajlovič, – bisogna tener conto anche del ritmo. Prima avevamo un movimento, passivo per la direzione e, diciamo, attivo per il ritmo. Ora invece avremo un movimento, attivo per la direzione e passivo per il ritmo. Raskol'nikov solleverà l'accetta, ma con fatica. E quanto piú la leverà in alto, tanto piú lento sarà il suo gesto. Quanto piú Raskol'nikov s'avvicina all'esecuzione del suo piano, tanto piú aumentano il suo turbamento e il suo smarrimento.

Sergej Michajlovič indica e spiega questo movimento.

Raskol'nikov alza il braccio, non però facendo leva sul braccio intero, ma solo a partire dal gomito. E piú la mano si solleva, piú il gomito aderisce al corpo. Sembra che Raskol'nikov stringa a sé la scure. È questo il movimento tipico di chi voglia colpire e tema al tempo stesso di farlo.

– Che cosa dobbiamo «inserire» tra il luccichio, quando si nasconde l'accetta, e l'atto in cui la si solleva? – chiede Sergej Michajlovič.

– Il movimento della vecchia, – propone qualcuno dal banco.

– C'è già stato, – risponde Sergej Michajlovič. – In risposta al suo movimento Raskol'nikov ha nascosto la scure.

– Dobbiamo mostrare il suo stato d'animo! – propone lo studente Kad-kov.

– Quale? – chiede Sergej Michajlovič che vuol essere preciso.

– Raskol'nikov deve capire che non è successo nulla di pericoloso per lui, – risponde Kad-kov.

– In altri termini, lo spavento non era giustificato, gli era solo sembrato che la vecchia si voltasse, – dice Sergej Michajlovič completando la risposta dello studente. – Questo è vero secondo il testo, ma come rappresentarlo?... Quale azione abbiamo qui?

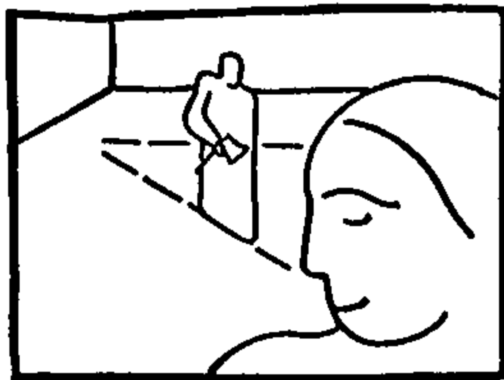
– Un sudore freddo ha coperto la fronte di Raskol'nikov, e ora egli se lo deterge, – propone V-ko.

– Non c'è male! – dice Sergej Michajlovič, soddisfatto.

– Ma un gesto simile indebolirà la tensione! – obietta la studentessa Č-kov.

Sergej Michajlovič spiega che dopo una forte tensione, come quella che si è ottenuta, e prima che aumenti di nuovo, un momento di temporanea distensione non guasta. Però il gesto di asciugarsi il sudore deve essere rappresentato non soltanto sul piano fisico, ma in modo che figurativamente esso sia simile al gesto di chi respinge da sé qualcosa di orribile, di allucinante. Un gesto simile corrisponde perfettamente allo stato d'animo di Raskol'nikov.

– Solo ora Alëna Ivanovna alzerà il capo e si volterà verso di lui, – continua Sergej Michajlovič, disegnando



72

sulla lavagna (disegno n. 72), e chiede: – Ma a quale punto del movimento di Raskol'nikov dovrebbe voltarsi?...

– Quando egli ha alzato l'accetta all'altezza della spalla, – propone Kad-kov.

Sergej Michajlovič accoglie la proposta.

– E quando la vecchia si volta, Raskol'nikov indietreggia, – continua Kad-kov.

– E di nuovo nasconde l'accetta, – consiglia Sergej Michajlovič. – Di nuovo faremo vedere il luccichio che abbiamo mostrato all'inizio, ma piú forte.

– Sergej Michajlovič, – dice improvvisamente lo studente Ur-gov, sinceramente perplesso, – il nostro compito è il dar forza al ribollimento interiore di Raskol'nikov... E invece gli facciamo abbassare nuovamente l'accetta!...

– Mi permetta di chiederle, caro Chazbi, di quale «ribollimento interiore» si tratti, – chiede con affettata cortesia Sergej Michajlovič a Ur-gov. E continua poi, con tono piú alto: – Ci sarebbe ribollimento se Raskol'nikov, per esempio, odiasse personalmente la vecchia e quest'odio si facesse in lui sempre piú forte... si tratta invece di rafforzare il suo stato di smarrimento. Parlando figuratamente, la sceneggiatura come compito ci dà non la concentrazione ma lo smarrimento del personaggio, la «distruzione» del suo piano. Come piú tardi l'accetta cadrà

sul capo della vecchia, cosí cade ora la sua volontà, e con essa tutta la sua filosofia di «superuomo».

– L'assassinio dell'usuraia è il soggetto esteriore della scena. Il tema vero, interiore, è la «caduta» e la detronizzazione di Raskol'nikov. «Libertà e potere, ma soprattutto potere! Su tutte le tremanti creature, su tutto il formicaio...» – ecco il suo motto. Ed ecco che proprio ora si trasforma egli stesso in una «tremante creatura»...

Nella foga del racconto, Sergej Michajlovič mostra nel medesimo tempo le azioni di Raskol'nikov. Abbassando la scure, richiama l'attenzione degli studenti sul movimento della sua mano sinistra.

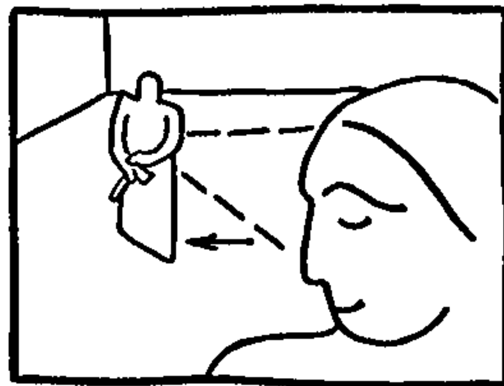
– Raskol'nikov, – dice, – tirando indietro l'accetta, dallo sconforto la colpisce con la mano sinistra. Anche questo movimento col suo disegno contribuisce a rendere il significato voluto: la «caduta» di Raskol'nikov.

La studentessa P-skaja propone a questo punto che Raskol'nikov non soltanto abbassi la scure, ma indietreggi.

Sergej Michajlovič rettifica la proposta:

– Quando alza la testa, Alëna Ivanovna può coprire la figura di Raskol'nikov. Conviene quindi spostarlo leggermente non indietro, ma di fianco...

Disegnando l'inquadratura (disegno n. 73), Sergej Michajlovič spiega che questo passo è una correzione puramente spaziale, compositiva.



73

– Passiamo ora a precisare le azioni di Alëna Ivanovna, – continua. – La vecchia si volta, tenendo il pegno in mano. E mentre si volta, senza guardare Raskol'nikov, mormora: «Ma che cosa ha rinvoltato qui...» Raskol'nikov è spaventato da questo movimento della vecchia e di nuovo nasconde l'accetta. Cosí facendo si gira da una parte. Allora Alëna Ivanovna alza la testa...

– Si volta, Raskol'nikov mette via l'accetta, – continua a raccontare e spiegare lo studente Kad-kov, interrogato da Sergej Michajlovič. – Ora l'accetta scivola nella mano di Raskol'nikov dal capo fino all'impugnatura... Raskol'nikov la alza, non però in avanti, ma brandendola al disopra della spalla...

– Allora lei propone che l'accetta nelle mani di Raskol'nikov scivoli fino all'estremità dell'impugnatura? – vuole precisare Sergej Michajlovič. – Infatti egli la tiene per il capo.

– Questo è un particolare insignificante, – dichiara uno studente. – In un momento cosí pieno di tensione lo spettatore non se ne accorgerà neppure.

– Prima decidete se questo particolare è necessario o meno, – ribatte seccamente Sergej Michajlovič, – e poi penserete a renderlo visibile allo spettatore. Vi ho detto piú d'una volta e non mi stancherò mai di ripeterlo, che non ci devono essere particolari invisibili...

– È necessario, per assestare il colpo, che la mano di Raskol'nikov si sposti all'estremità dell'impugnatura? – chiede Sergej Michajlovič tornando al lavoro. – È necessario, certo. Per colpire la vecchia Raskol'nikov deve dare un certo slancio all'accetta, e può farlo solo tenendola per l'estremità dell'impugnatura. Se si tiene conto di questa circostanza la proposta di Kad-kov è giusta. Ma far scivolare una pesante accetta, afferrandola all'estremità del manico, è un'impresa quasi acrobatica! Provate a farlo!... L'accetta cadrà, vi scapperà di mano... Come trovare una soluzione semplice e naturale?... Abbiamo già fatto partecipare all'azione la mano sinistra: facciamo che questa ci venga ancora in aiuto.

Sergej Michajlovič mostra il movimento e spiega che dev'essere non solo un passaggio da una mano all'altra ma

qualcosa come l'estrazione dell'accetta da una «guaina» (disegno n. 74). Questo movimento, eseguito con una relativa lentezza, non solo sarà visibile, ma farà una forte impressione sullo spettatore.



74

Mentre si elabora il movimento, si stabilisce che la mano sinistra comincerà a estrarre l'accetta non verso l'alto, ma piuttosto seguendo una linea orizzontale. La mano destra invece scivolerà fino al termine dell'impugnatura; il gomito, prima piegato, si raddrizza (disegno n. 75), e in questa posizione Raskol'nikov rimane immobile. Non ha piú la forza per fare altro.



75

– L'accetta è ora scoperta. Non lo era mai stata prima, – conclude Sergej Michajlovič. – Adesso Alëna Ivanovna può alzare gli occhi su Raskol'nikov e...

– Quando Raskol'nikov alzerà l'accetta? – chiede, quasi gridando uno studente.

– Il fatto che Alëna Ivanovna abbia alzato gli occhi lo costringerà a colpire, – aggiunge un altro.

– Nient'affatto. È troppo presto!... – risponde con voluta lentezza Sergej Michajlovič. – Imparate a portare lo sviluppo dell'azione al punto massimo di tensione... Alzare l'accetta e abbassarla, quando la vecchia la vede, è la soluzione piú facile e piú primitiva. Deve invece essere la vecchia con una sua azione a fare, come si dice, «traboccare il vaso», e soltanto dopo si arriverà al delitto. Quale sarà la goccia che farà traboccare il vaso?...

Sergej Michajlovič ricorda agli studenti un episodio del film di Dovženko *Arsenal*. Il menscevico non può fucilare l'operaio comunista che lo guarda arditamente negli occhi. Anche Raskol'nikov è tanto indeciso che lo sguardo della vecchia quasi lo paralizza. Bisogna saper sfruttare questo sguardo. La vecchia ha visto l'accetta... Avremo qui una pausa piena di tensione. Sembra che Raskol'nikov non riesca a sostenere quello sguardo e che, rinunciando a tutto, stia per fuggire. Ma in questo momento la vecchia atterrita apre le mani e le cade il famoso pegno. Lo si sente cadere sul pavimento... Quel rumore agisce su Raskol'nikov come uno sparo, o piuttosto come un colpo di frusta. L'accetta si solleva immediatamente al massimo!... Alëna Ivanovna alza gli occhi e...

– ... Urla!... Cerca di difendersi!... – suggeriscono gli studenti.

EJZENŠTEJN Come fa a difendersi?

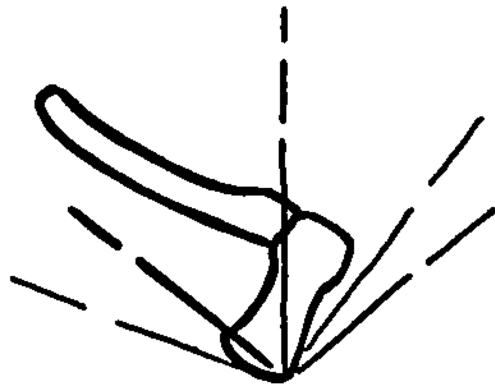
GLI STUDENTI Il testo dice che porta ambedue le mani alla testa.

EJZENŠTEJN E la testa dove va?

– Va giú!... Il testo dice: «Si accasciò sul pavimento...», – si grida da ogni parte.

– Per noi questo significa che Alëna Ivanovna esce dall'inquadratura, – precisa Sergej Michajlovič. – Ora Raskol'nikov ha la possibilità di scagliare l'accetta fuori del quadro per colpire con tutta la forza. Se vogliamo legare tutto il brano al testo, all'inizio Alëna Ivanovna borbotta qualcosa circa i suoi dubbi sul valore del pegno e tende l'«oggetto» a Raskol'nikov, senza guardarlo. Poi, non udendo risposta, alza gli occhi e vede l'accetta. Nel terrore, apre le mani, il «pegno» cade per terra, si sente il colpo... Raskol'nikov alza l'accetta, anche gli occhi della vecchia si levano in alto, verso l'accetta. Per quelli che vogliono sentir gridare può dare qui uno strillo, ma non forte, quasi un gemito. Con questo strillo ella nasconde il capo tra le mani e si accascia, uscendo dall'inquadratura, mentre Raskol'nikov con l'accetta le cade letteralmente dietro. La composizione si delinea abbastanza chiara. Nasce ora un nuovo problema per il regista. Bisogna dare rilievo al colpo d'accetta. Ma come?...

Gli studenti tacciono, evidentemente non hanno capito bene la domanda. Sergej Michajlovič allora si avvicina alla lavagna e vi traccia qualcosa che assomiglia a un disegno animato del movimento dell'accetta (disegno n. 76).



76

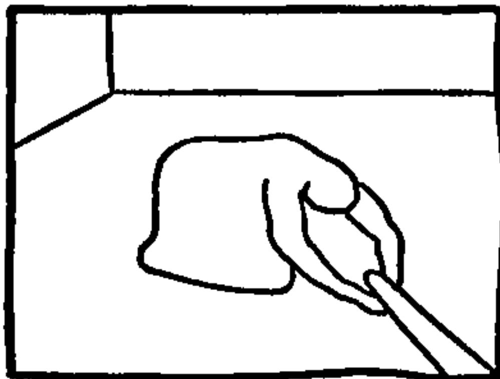
– Come e con che mezzo possiamo ottenere qualcosa di simile? – chiede.

– L'accetta brilla e traccia una linea luccicante, – propone uno studente.

– Non seguite l'apparenza esteriore, – ribatte Sergej Michajlovič. – Tenetevi ai principî!... Con uno scintillio la scure è uscita dall'inquadratura. Che cosa bisogna fare perché di là «sgorghino» scintille?... Che cosa può levarsi di là?...

– Le mani! – suggerisce qualcuno.

– Certamente, le mani. Dopo che la vecchia si è afflo-

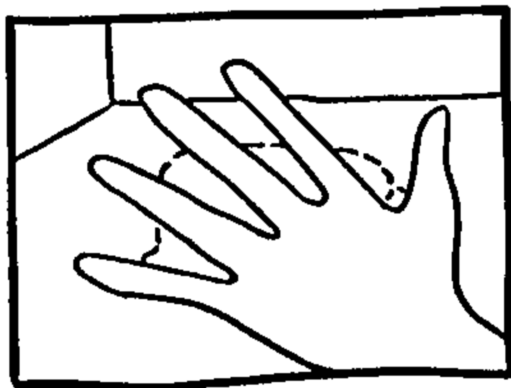

77

sciata fuori dell'inquadratura, viene inferto il colpo; anche Raskol'nikov è quasi crollato, – precisa Sergej Michajlovič, disegnando sulla lavagna (disegno n. 77).

– Poi, – continua, – lungo una diagonale appare nel quadro una mano che copre letteralmente Raskol'nikov (disegno n. 78). Incomincia il gioco delle dita. Che cosa segue?...

– Il secondo colpo! – propongono gli studenti.

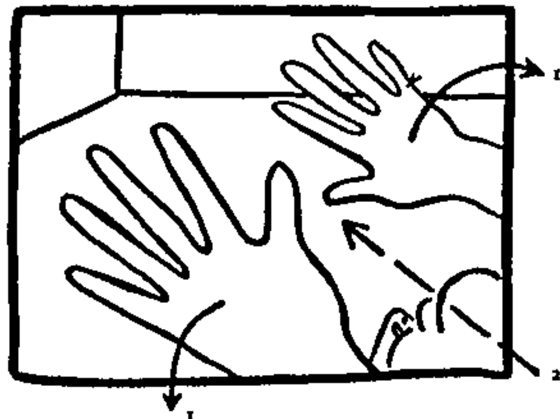
– Bene, serviamoci di questo secondo colpo, – dice Sergej Michajlovič, e chiede: – Che cosa viene, dopo il secondo colpo, nel soggetto?


78

– Raskol'nikov cerca le chiavi, – rispondono dall'aula.

– Ma perché Raskol'nikov si metta a estrarre le chiavi, bisogna che la vecchia sia visibile, – ricorda Sergej Michajlovič. – E siccome non abbiamo la possibilità di spostare la macchina da presa e riprendere nuovi brani di montaggio, dobbiamo pianificare l'azione in modo che la vecchia rientri nuovamente nell'inquadratura. A questo deve servire il secondo colpo. Dopo che la vecchia avrà «recitato» con la mano o con ambedue le mani, Raskol'nikov la colpirà per la seconda volta.

– Se volete, – continua Sergej Michajlovič, – sfruttare subito i primi piani, mostrate una sola mano, che riempia



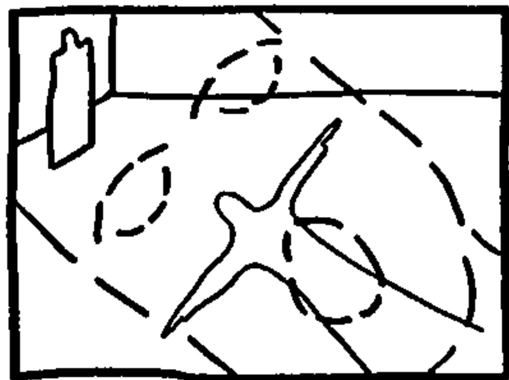
79

l'intero schermo. Ma è meglio usare le due mani. Prima nel quadro entra una mano, poi l'altra... Poi ambedue le mani si allargano e al posto loro in diagonale entra nel quadro il viso della vecchia, che riempie quasi totalmente l'inquadratura; poi la vecchia cade a terra, nell'inquadratura, e cadendo diventa piccola. Si ottiene così una composizione dell'inquadratura piú elegante. Due elementi – le mani – escono dal quadro, mentre uno – la testa – vi entra (disegno n. 79). A misura che le due mani si fanno meno grandi, risalta meglio il viso di Alëna Ivanovna in primo piano, quando entra nell'inquadratura.

80 

– Dunque, l'apparizione della vecchia nell'inquadratura è legata al secondo colpo. Prima del secondo colpo la figura di Raskol'nikov è visibile sul fondo tra le due mani di Alëna Ivanovna, che occupano il primo piano. Quand'egli invece colpisce la seconda volta, è il suo viso che appare in primo piano (disegno n. 80).

– Per la recitazione mimica dell'attore è questo un momento importantissimo. L'ingrandimento permette di mostrare l'ardore febbrile degli occhi di Raskol'nikov e l'angosciosa disperazione che comincia a possederlo. Poi egli indietreggia verso il fondo. Una pausa... Nel quadro

81 

quasi vuoto entra il viso enorme della vecchia morente e il suo corpo cade a terra (disegno n. 81).

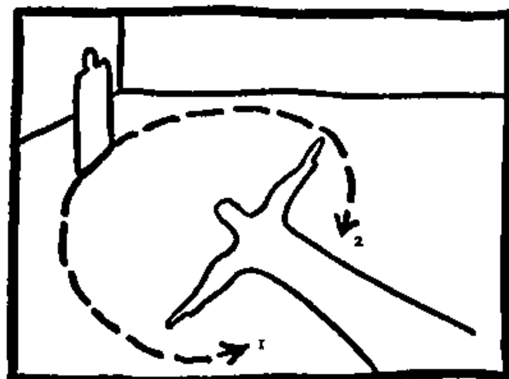
– Ora Raskol'nikov può cercare le chiavi, – dice uno degli studenti.

– Le chiavi sono nella tasca, non occorre cercarle! – ribatte la studentessa An-kova.

– Certo, – approva Sergej Michajlovič. – Raskol'nikov s'avvicina alla vecchia e tira fuori le chiavi dalla tasca che già conosce.

Si propongono due varianti per l'avvicinarsi di Raskol'nikov (disegno n. 82).

Per trovare la soluzione di questo brano, Sergej Michaj-

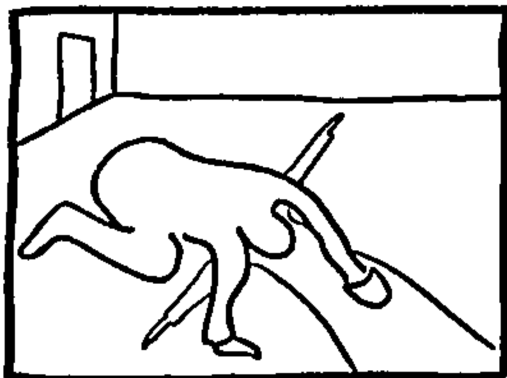
 82

lovič chiama due studenti e con loro recita la scena in cui Raskol'nikov s'avvicina, prende le chiavi, s'allontana...

E benché verso la fine della lezione tutti, compreso Sergej Michajlovič, siano stanchi, egli continua a provare con tenacia. Per chi non lo conoscesse si direbbe che abbia appena cominciato a lavorare.

Si decide che Raskol'nikov deve avvicinarsi al corpo direttamente, senza rigiri. Si mette in ginocchio (se no non arriverebbe alla tasca) e, per non sporcarsi di sangue, appoggia una mano in terra, mentre con l'altra scosta il grembiule ed estrae le chiavi (disegno n. 83).

83



Poi si alza, fa un passo e, grazie alle proprietà dell'obbiettivo di mm 28, appare in primo piano (disegno n. 84).

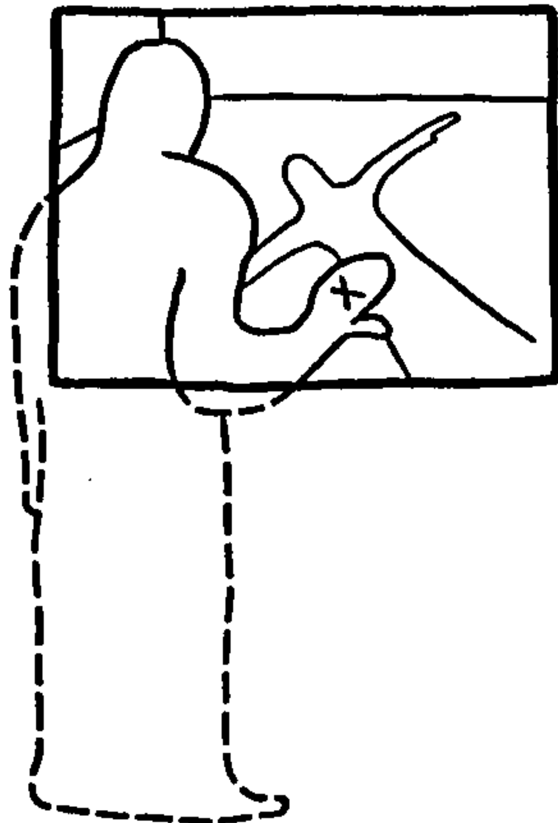
– Ora Raskol'nikov si trova in uno stato di eccitazione e di smarrimento, – dice Sergej Michajlovič. – Si dirige perciò non verso il locale vicino, la camera da letto, di cui vediamo la porta in fondo (disegno n. 83), ma dalla parte opposta, verso la porta d'ingresso. Esce dall'inquadratura e poi rientra per dirigersi in fondo verso la porta della camera. Cosí la sua uscita dall'inquadratura giustifica il suo agitarsi e le sue ricerche. Ci permette inoltre di dare nella nostra unica inquadratura anche una natura morta. Natura morta in due sensi...

– Raskol'nikov aveva in mano l'accetta, – dice uno studente. – La depone o continua a tenerla in mano?

– Per l'accetta possiamo fare cosí, – spiega Sergej Michajlovič. – Ricordate che a un certo punto, dopo il secondo colpo, Raskol'nikov fa un passo indietro. Arriva fino alla parete laterale, dove si apre la porta della camera da letto, e si stringe tutto mentre guarda la vecchia che cade. Qui lascia scivolare l'accetta e l'appoggia alla parete, tra il margine dell'inquadratura e la porta.

Cosí dicendo Sergej Michajlovič disegna l'accetta nello schizzo già fatto (disegno n. 85).

– Per la prossima lezione, – dice, – invito tutti, senza eccezione, a fare gli schizzi delle situazioni attraverso cui

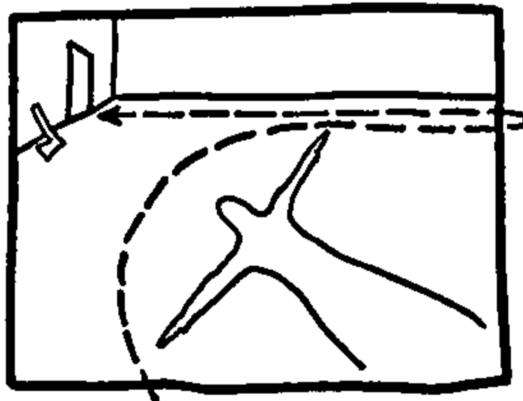


84

si svolge la scena, dal momento in cui si solleva l'accetta. Non pretendo disegni artistici. Ma dal disegno o schizzo deve risultare in modo chiaro dove si trova, per esempio, la mano di Raskol'nikov, quando volta la testa Alëna Ivanovna, oppure come si vede Raskol'nikov, nello sfondo, tra la spalla e la testa della donna in primo piano. Sono cose importanti da stabilire, e se ve le immaginate, saprete anche disegnarle.

– Per quanto concerne la sostanza del lavoro, – conclude Sergej Michajlovič, – mi sembra che i timori, manife-

85



stati all'inizio da molti, che la messa in scena nell'interno di un'unica inquadratura risultasse monotona e poco interessante, si siano dimostrati infondati. Vi sarete inoltre convinti che nella composizione cinematografica, con lo spostamento delle figure dal primo piano in profondità e viceversa, c'è qualcosa del montaggio. Lo si potrebbe definire montaggio latente. Tagliate, per esempio, la pellicola prima della caduta di Alëna Ivanovna e inseriteci la sua faccia, ripresa indipendentemente, con un angolo lievemente diverso, e otterrete una precisa composizione di montaggio. Nel nostro lavoro abbiamo segnato tutti i momenti fondamentali e critici con ingrandimenti in primo piano senza spostare la macchina da presa. Per accentuare i momenti importanti, abbiamo persino dato il viso di Alëna Ivanovna, prima che cada, tagliato dall'inquadratura. E l'abbiamo fatto non per paura di allungare troppo un campo medio. È vero che nel nostro lavoro ci sono particolari, che avremmo potuto far spiccare anche nell'esposizione di montaggio. Per esempio, il passaggio dell'accetta da una mano all'altra è un tipico primo piano. Non l'abbiamo potuto fare perché eravamo limitati dalle condizioni del nostro compito. Spero però che grazie a questo compito abbiate sentito come si passa dalla composizione della messa in scena sul palcoscenico alla messa in scena nell'inquadratura, tenendo conto della verticale

dello schermo. E che vi siate convinti che la messa in scena ha in sé tutti gli elementi della scansione filmica strutturata nel montaggio. Ché, esattamente come, nel corso dell'azione, s'arriva a un punto in cui la messa in scena si trasforma in recitazione col gesto e la mimica, cosí il corso dell'azione può sviluppare a tal grado la messa in scena da esigere l'impiego di primi piani e piani medi. Infine vi siete fatta un'idea elementare della relatività dei limiti tra l'inquadratura singola e il montaggio delle inquadrature, e di come a un certo momento l'inquadratura si scomponga, «esploda» in una serie di inquadrature di montaggio.

– Per definire le particolarità della messa in scena propriamente cinematografica, – conclude Sergej Michajlovič, – voglio introdurre un termine apposito, non esistente fin qui nel linguaggio cinematografico. Se messa in scena significa l'organizzazione dell'azione sul palcoscenico, potremo d'ora innanzi chiamare *messa in inquadratura* l'organizzazione dell'azione nell'inquadratura.

Nacque cosí un termine, al quale Sergej Michajlovič attribuí a un certo punto anche altri significati. Definí, per esempio, come messa in inquadratura la scomposizione dell'azione in piú inquadrature. Nel concetto di messa in inquadratura entrava quindi anche la scansione filmica e la scomposizione in brani di montaggio.

Ma nel 1947, lavorando al programma e al corso di composizione cinematografica, Sergej Michajlovič decise definitivamente di dare al termine di «messa in inquadratura» esclusivamente il significato di organizzazione dell'azione nell'inquadratura.

Problemi di composizione

Di solito S. M. Ejzenštejn iniziava le esercitazioni pratiche con gli studenti lavorando su situazioni caratterizzate da un'azione esterna molto sviluppata. Un esempio del genere può essere il lavoro per «Dessalines». Poi i soggetti per le esercitazioni didattiche venivano tratti dai migliori esemplari della letteratura classica russa e mondiale. Ogni nuovo gruppo di studenti doveva lavorare su opere di Shakespeare e di Balzac, di Puškin e di Tolstoj. Prima di arrivare alla laurea, gli studenti lavoravano soprattutto su temi sovietici contemporanei.

Uno dei compiti dell'anno scolastico 1946-47, fu l'elaborazione della regia d'un brano tratto dal romanzo breve di V. Nekrasov *V okopach Stalingrada* (*Nelle trincee di Stalingrado*). Lo stenogramma del lavoro svolto da Ejzenštejn con gli studenti in questa occasione è già stato pubblicato nel primo fascicolo dei «Voprosy kinodramaturgii» («Problemi della drammaturgia cinematografica»). Sembra tuttavia opportuno, per una serie di considerazioni, ripubblicarlo in questo libro, in cui sono raccolte le lezioni del maestro circa le diverse tappe del lavoro del regista sul materiale drammatico. Senza questa lezione conclusiva il libro risulterebbe incompleto.

Il fatto è che la registrazione stenografica sistematica delle lezioni e delle esercitazioni con gli studenti, tenute da Sergej Michajlovič presso il VGIK per piú anni, ha permesso di raccogliere materiale di eccezionale interesse. Ma, purtroppo, esso non può essere pubblicato nel suo stato attuale, perché non fu riveduto da Sergej Michajlovič, il quale piú d'una volta si accinse a ordinare e correg-

gere gli stenogrammi, ma, infervorato da nuovi problemi e compiti creativi, lo rimandava sempre «a piú tardi».

Tra lo scarso materiale da lui riveduto e rielaborato c'è lo stenogramma della sua lezione del 25 dicembre 1946, pubblicato in forma ridotta quale articolo, col titolo *Problemi di composizione*.

Si tratta della lezione conclusiva tenuta agli studenti del quinto anno della facoltà di regia alla vigilia degli esami conclusivi. In essa Sergej Michajlovič spiega il compito a cui gli studenti dovevano attenersi nell'elaborare la regia del brano del romanzo di Nekrasov. Proprio per questo, pur svolgendo importanti proposizioni di principio atte a far comprendere il romanzo e realizzare una struttura compositiva artisticamente compiuta, Sergej Michajlovič non fornisce nessuna soluzione di regia. Gli studenti dovevano elaborarla da sé per l'esame.

Ma se la lezione, nel cui corso fu assegnato il compito agli studenti, fu stenografata, non si conservarono invece i materiali e gli appunti di Sergej Michajlovič sui lavori presentati. A causa delle peggiorate condizioni di salute del maestro nel gennaio del 1947, gli studenti andarono a dare l'esame a casa sua, dove non c'era lo stenografo.

Nonostante la sua incompletezza, l'articolo è estremamente interessante, perché illumina un altro aspetto del metodo creativo del grande maestro, di un regista, come egli stesso amava esprimersi, dalla «spietatezza compositiva». Esso mostra quale via seguisse il regista nelle sue ricerche di una forma cinematografica affilata, partendo sempre dal contenuto concreto del brano e ispirandosi alla direzione ideale dell'opera nella prospettiva d'una concezione marxista del mondo.

– Possibile che nel materiale dell'episodio non vi sia alcun particolare che per le idee in esso contenute possa essere messo sullo stesso piano di «particolari» come la celebre indicazione scenica puškiniana «Il popolo tace»[1]? – suggerisce Sergej Michajlovič agli studenti, spiegando che la frase «Il popolo tace» è bella e importante

[1] [Nel finale del *Boris Godunov*].

non tanto come battuta, o indicazione, quanto perché contiene un significato profondo.

– ... E, accingendosi alla composizione, – continua, – non bisogna dare la caccia al «materiale a effetto», ma trovare quello che vi commuove profondamente e vi «tocca sul vivo».

Analizzando le possibilità riposte nell'episodio nekrasoviano della prima incursione dell'aviazione tedesca su Stalingrado, Sergej Michajlovič mostra come dalla stratificazione di particolari di vita quotidiana di un brano relativamente amorfo si possa estrarre e sviluppare il tema del nascere della fermezza dei futuri difensori della città.

L'esigenza fondamentale posta da Sergej Michajlovič per l'elaborazione registica degli episodi del romanzo di Nekrasov, si risolve in questo: «... mostrare la difesa di Stalingrado non solo come immagine dell'inerzia della vita che ha il sopravvento sulla morte, ma soprattutto come vittoria della consapevole perseveranza dei sovietici» e raccontare ciò in forma artisticamente perfetta.

Una grande esigenza artistico-ideale permeava i rapporti di Sergej Michajlovič con gli studenti e si rivelava, come abbiamo visto, tanto nel lavoro sul *Père Goriot* di Balzac, quanto in quello sull'episodio della storia dell'insurrezione contro i colonizzatori nell'isola di Haiti, quanto nel brano tratto dal romanzo di Dostoevskij *Delitto e castigo*.

E fu questo, sempre, il suo modo di lavorare.

V. N.

Nel corso di questo semestre abbiamo affrontato i problemi della composizione dai punti di vista piú diversi; abbiamo parlato della sua importanza generale, della funzione che in essa ha l'immagine, e l'abbiamo studiata analizzando le opere di Puškin, che ci siamo sforzati di incarnare in un sistema di fogli di montaggio o in strutturazioni dettagliate dell'azione.

Che cosa dobbiamo fare ora? Il materiale da sceneggiare, che viene fornito ai registi, si distingue spesso per una certa gracilità compositiva e per la scarsa espressività che ne deriva.

Come costruire uno stile compositivo rigoroso partendo da un materiale compositivamente gracile?

Ve lo mostrerò con un brano del romanzo *Stalingrado* di V. Nekrasov[1].

Ma, prima di tutto, mettiamoci d'accordo sull'angolo visuale da cui esamineremo i problemi della composizione in ordine al brano dato.

Ci accosteremo al problema della composizione nel suo significato piú ristretto, direi «operativo», vedremo cioè prima di tutto come affrontare il materiale, come disporlo e come confrontare tra loro i suoi singoli elementi.

Non dimentichiamo che il significato letterale del termine «composizione» è, prima di tutto, «confronto», «collazione». Proprio da questo ristretto punto di vista esamineremo il nostro materiale per vedere come stabi-

[1] Nella prima redazione, pubblicata dalla rivista «Znamja», nn. 8-9, 1946, il romanzo di Nekrasov era intitolato *Stalingrado* [*Nota di V. N.*].

lire i legami e le giunture organiche tra le singole parti dell'opera, tra i singoli suoi episodi e tra i singoli elementi all'interno degli episodi.

C'è tutta una serie di metodi e di procedimenti con cui si può dare all'opera una certa saldezza e integrità costruttiva.

Uno dei procedimenti piú semplici per stabilire le giunture e i collegamenti compositivi delle singole parti tra loro, è la *ripetizione*, il cui uso abbiamo studiato piú d'una volta in esempi tratti dall'opera di Puškin.

L'elemento della ripetizione ha un'importantissima funzione nella musica. Nell'opera musicale c'è un certo tema che a intervalli definiti di tempo penetra il materiale nel suo complesso, sottomettendosi a una varia rielaborazione.

Anche nella poesia si ripete, modificandosi o meno, una immagine unitaria, una figura ritmica, un elemento d'ordine narrativo o melodico.

Questa ripetizione ci aiuta, prima di tutto, a creare la sensazione di unità dell'opera.

Lo stesso procedimento della ripetizione entra a volte nella base, quasi impercettibile esteriormente, della struttura di un'opera, quando, per esempio, la distanza e l'intensità dei singoli accenti si trovano in rapporti matematici rigorosamente determinati (ritmo).

È evidente che questi elementi di collegamento compositivo appartengono alla categoria dei mezzi piú semplici per stabilire l'unità di un'opera e una corrispondenza organica delle sue parti.

Dobbiamo parlare ora degli aspetti piú semplici della composizione e mostrare come questa si realizzi nel corso dell'elaborazione concreta del materiale.

Queste strutture possono essere di tipo diverso. In un solo caso tale struttura può essere arbitraria, non legata con le leggi reali della vita.

Quali elementi dovrà possedere un'opera cosí costruita?

Un'opera simile, avendo in sé una certa regolarità, può in una certa misura agire sullo spettatore. Ma, essendo le «leggi» su cui si fonda l'opera del tutto casuali, non agisce in profondità, non tocca realmente, non aiuta a creare una sensazione di realtà, non favorisce la realizzazione del tema.

Sono opere inevitabilmente formalistiche, perché non c'è alla loro base lo sforzo di rispecchiare in tutta la loro interezza i fenomeni della realtà e le loro leggi.

Nasce cosí, del tutto ingiustificato, l'arbitrio dell'autore.

Per quanto possa sembrare strano, i casi di arbitrio simile sono molto piú frequenti di quanto non si creda.

Uno, essendo incapace di scoprire una precisa regolarità ritmica che esprima l'evolversi del contenuto interiore del tema, dice invece, se è un montatore: «Montiamo questo episodio a ritmo di un valzer», ossia con un disegno ritmico in tre tempi.

Perché? Per quale ragione? A quale scopo?

Esattamente lo stesso accade nelle arti figurative, quando, per esempio, a un giovane pittore viene in mente di comporre, chissà perché, il suo quadro, seguendo a ogni costo, poniamo, uno schema triangolare.

Sappiamo benissimo che alla base della struttura compositiva di molte e molte opere classiche è stata utilizzata proprio questa figura. Ma sappiamo altrettanto bene che gli autori di opere veramente classiche «arrivano» a una simile struttura compositiva partendo dall'intima necessità di esprimere figurativamente il proprio tema.

Se manca questa necessità interiore, si avrà l'impressione d'una proporzionalità armonica dell'opera, che però nel migliore dei casi svagherà lo spettatore con un gioco di astrazioni formali.

La cosa è completamente diversa quando la struttura compositiva parte dal contenuto e dall'immagine dell'opera.

Le strutture compositive classiche di opere musicali, drammatiche, cinematografiche o pittoriche quasi sempre si reggono sulla lotta di elementi antagonistici, legati nell'unità del conflitto.

Esistono di solito in un dramma due principî in lotta. Nei drammi di vasto respiro e dal valore artistico durevo-

le si tratta per lo piú della lotta di principî gradatamente progressivi contro principî retrogradi e superati.

In musica, troviamo in genere due temi, oppure un tema solo che si sdoppia. In seguito i due temi s'incrociano, s'intersecano, intrecciando il loro andamento lineare.

È difficile trovare esempi di opere drammatiche veramente valide, in cui non si tenga conto di questa condizione essenziale di ordine compositivo generale.

È importante che voi comprendiate la necessità di una rigorosa dipendenza di queste leggi interne della composizione dal contenuto, dai compiti che si pone l'opera. Solo cosí potrete dare il suo tono della verità al soggetto e all'opera intera.

Se invece l'opera segue leggi compositive non derivanti dalle leggi generali della realtà, che ne determinano il contenuto, sarà sempre qualcosa di artificioso, di stilizzato, di formalistico.

Voglio sottolineare che gli elementi di ripetizione del tema, le movenze compositive e cosí via, non sono affatto puramente «cerebrali» e «inventati», perché qualsiasi sfumatura dello sviluppo compositivo deriva non da un'esigenza formale, ma da una concezione che esprime il tema e l'atteggiamento dell'autore verso di essa.

Permettetemi di citare, a tale scopo, un esempio tratto dai classici.

Parlando della tragedia di Puškin *Boris Godunov*, non si può certo non ricordare il suo famoso finale: «Il popolo tace».

Sappiamo dalla storia letteraria che questo finale apparve solo nella copia a stampa del 1831, mentre nei due manoscritti originali di Puškin, conservati uno nella Biblioteca Lenin, l'altro nella Biblioteca pubblica di Leningrado[1], il dramma si concludeva col grido del popolo: «Evviva lo zar Dimitrij Ivanovič!»

Quale tra questi due finali risponde veramente alle intenzioni di Puškin?

[1] [Oggi tutti i manoscritti di Puškin sono conservati nel Puškinskij dom a Leningrado].

A questo proposito nelle opere di critica letteraria si sono affacciate ipotesi diverse.

Sembra dimostrato che il finale: «Il popolo tace» venne introdotto nel testo sotto la pressione della censura, la quale non poteva ammettere che il popolo non si mettesse dalla parte dell'erede legittimo «unto dal Signore», ma da quella dell'Usurpatore. Dal punto di vista della censura, qualsiasi finale che non fosse il silenzio del popolo avrebbe minato l'autorità del potere zarista.

Sappiamo però che mai Puškin espresse insoddisfazione per questa modifica del finale. E bisogna supporre che ne sia causa il fatto che il finale della tragedia nella versione della copia a stampa aveva acquistato un senso ben piú terribile di quello che si aveva quando il popolo gridava: «Evviva lo zar Dimitrij Ivanovič!»

In questo «Il popolo tace» si sente non solo un intimo minaccioso giudizio sugli eventi, ma soprattutto un terribile stato di tensione e di aspettativa del popolo, che a suo tempo dirà la sua parola, storicamente decisiva.

Parlando di questo finale voglio mostrare come il passaggio compositivo da una variante all'altra, passaggio apparentemente esteriore, in realtà condizioni una significazione affatto diversa dell'opera.

Osservando il comportamento del popolo nelle singole scene della tragedia, vedremo come il popolo, pur non manifestando un'iniziativa propria, esprima in vari modi il proprio atteggiamento verso gli avvenimenti.

All'inizio il popolo con ostentata indifferenza va da Boris pregandolo d'accettare lo scettro; l'indifferenza viene sottolineata dal fatto che si strofinano gli occhi con le cipolle per farne sgorgare le lacrime, e che, quando si domanda loro perché vogliono proprio Boris come zar, rispondono che «il perché lo sanno i boiari».

Puškin elimina cosí quel dubbio tono di esaltazione in cui Karamzin[1] aveva immerso, nella sua narrazione, la scena della chiamata al trono di Boris. Il confronto tra la descrizione di Karamzin e il testo di Puškin è un magnifico esempio di ripensamento del materiale, provocato

[1] [N. M. Karamzin (1766-1826), celebre scrittore e storico russo].

dalla divergenza tra le due concezioni ideologiche del poeta e della sua fonte.

Piú oltre, nel corso della tragedia, rispondendo all'appello dell'Usurpatore il popolo passa dalla sua parte, gli apre le porte della città e lega i voivoda (è Šujskij che lo comunica a Boris).

Piú oltre ancora, nella scena presso il patibolo, compare Grigorij Puškin che trasmette al popolo il saluto e l'appello dell'Usurpatore. Il popolo in risposta applaude Dimitrij («Evviva Dimitrij, nostro padre») e su incitamento del mugico dall'ambone («leghiamo il cucciolo di Boris») si lancia verso le stanze dei Godunov.

E infine nel finale della tragedia, Mosal'skij, comunicando al popolo che «Marija Godunova e suo figlio Fëdor si sono tolti la vita con il veleno», rivolge al popolo la domanda: «Perché tacete?» e lo incita: «Gridate: evviva lo zar Dimitrij Ivanovič!»

Seguono le due varianti già citate del finale: secondo la copia a stampa «Il popolo tace», secondo il manoscritto: «Il popolo: "Evviva lo zar Dimitrij Ivanovič"».

Se confrontiamo queste singole scene col finale del manoscritto della tragedia, possiamo interpretare questo così: il popolo è indifferente: il popolo non vuole Boris Godunov, ma lo prega di regnare; il popolo, su incitamento dell'Usurpatore, apre a questo le porte; il popolo si lancia a «legare il cucciolo di Boris»; quando dalle parole di Mosal'skij apprende che Fëdor è morto, questo stesso popolo, secondo l'indicazione di Puškin, «tace sbigottito», e poi grida docilmente «Evviva lo zar Dimitrij Ivanovič!»

Con questo finale, come vediamo, tutte le azioni del popolo sembrano confermare le parole di Šujskij secondo cui «la plebe... è docile alla suggestione del momento...»

Un quadro del tutto diverso si ha nel secondo finale, con l'indicazione scenica: «Il popolo tace».

Accade qui che il popolo, il quale nel corso di tutta la tragedia sembra aver seguito docilmente ogni incitamento, all'ultimo momento non fa piú quello che gli si dice di fare.

Ma è forse questa «ripetizione a rovescio» nel finale un momento compositivo puramente formale? Certamente no, perché se rivediamo tutto il comportamento del popolo alla luce del nuovo finale, ci convinciamo ch'essa permette d'interpretare in modo totalmente diverso il significato del ruolo del popolo nella tragedia.

Nel corso di tutta la tragedia il popolo è, per cosí dire, testimone della lotta tra Godunov e l'Usurpatore e ha, su questa lotta, il proprio punto di vista, vi partecipa persino dalla parte che crede necessario sostenere in ogni dato momento, ma – ed è questa la cosa piú importante – nel corso della tragedia, guardando ciò che accade sotto i suoi occhi, il popolo cresce e diventa una terribile forza. Cresce e, all'ultimo momento, col silenzio emette un proprio giudizio attivo sugli eventi in corso.

Come vediamo, la deviazione compositiva di un elemento testimonia il ripensamento della trattazione di una intera linea di azione all'interno della tragedia.

È curioso osservare come possa esistere un altro tipo di soluzione, che non è venuto in mente né a Puškin, né ai registi che hanno messo in scena la tragedia, bensí a uno storico. Nel commento a una delle edizioni del *Boris Godunov* si è infatti osservato che per la interpretazione scenica sarebbe piú giusto non adottare né la prima né la seconda variante, ma presentare la folla in modo «individualizzato», ossia come una massa scissa in individui singoli, di cui alcuni gridano «evviva», altri «abbasso», e altri ancora tacciono.

Questa, secondo l'autore del commento, sarebbe la soluzione piú giusta e piú verosimile del finale della tragedia.

Ma che cosa avviene in questo caso?

Con l'intento di «individualizzare» la *folla*, questo professore di storia disindividualizza il *popolo*. Infatti, con un'interpretazione simile, scompare del tutto la funzione reale e attiva del popolo. Si ha quello che Gogol' amava esprimere con la formula: né questo né quello. In questo caso si annulla il ruolo del popolo come uno dei protagonisti fondamentali della tragedia.

La trattazione del popolo «docile alla suggestione del

momento» è per noi inaccettabile. Ecco perché ci lascia in dubbio il finale in cui il popolo inneggia a Dimitrij.

L'altra trattazione sarà quella che si conclude con «Il popolo tace». Si avrà qui una caratterizzazione del popolo, che evolve e comincia a prendere coscienza della sua missione, della sua funzione storica.

La «trattazione» che scaturisce dal commento sopra citato non ci dice nulla e motiva il comportamento del popolo semplicemente col dire che «cosí succede».

Questa «motivazione» – il «cosí succede» e piú in generale il «tutto può succedere» – è la tremenda palude dell'inespressività dove s'affonda immediatamente, se non si ha un indirizzo ideale, o se l'indirizzo ideale non viene espresso in una forma compositiva rigorosa, che esprima un'idea fondamentale unitaria.

Dobbiamo dunque concludere che qualsivoglia procedimento compositivo, anche quando sembri astratto, esprime un indirizzo ideologico e politico nei confronti dell'oggetto dell'elaborazione compositiva.

Vi sono diverse vie per creare e strutturare un indirizzo ideale nell'ordine compositivo di un'opera. In certi casi, dopo aver inizialmente definito la trattazione di un'opera, la si compone meccanicamente in una serie di tesi e sulla base di queste tesi si comincia a «elaborare» l'opera. Questa via, elaborata a tavolino, porta quasi sempre a una soluzione astratta.

La via organica ed efficace è invece quella in cui, nel processo di elaborazione, la comprensione e la percezione viva dell'idea a poco a poco scaturiscono dal materiale stesso, determinando la regolarità compositiva dell'opera. Cosí facendo, tutto ciò che abbiamo detto circa lo sviluppo compositivo dell'opera, l'accertamento dei suoi legami e delle sue leggi interne, deriverà organicamente dalla pienezza ideale con cui affronterete qualsiasi tema, qualsiasi materiale.

Sono queste considerazioni preliminari sulla composizione che è bene tener presenti prima di affrontare un compito concreto.

Il romanzo di V. Nekrasov *Stalingrado* è stato accolto dalla critica con straordinario favore. Si è però rilevato, quale difetto principale del romanzo, il fatto che l'autore parli della difesa di Stalingrado dal punto di vista dell'uomo che si trova nel mezzo degli avvenimenti ma non sa elevarsi al di sopra dei fatti a cui partecipa direttamente; l'autore non sempre generalizza i singoli fatti che entrano nel suo campo visivo e non può quindi dare un quadro completo dell'eroica epopea di Stalingrado.

L'autore del romanzo potrebbe naturalmente ribattere che la sua opera venne definita romanzo e intitolata *Stalingrado* dalla redazione della rivista «Znamja», mentre egli l'aveva presentata come un insieme di saggi intitolandola *Nelle trincee di Stalingrado*. E va bene! Ma nelle mani della critica e nelle nostre l'opera è capitata col titolo *Stalingrado* e con la definizione di romanzo. E in queste condizioni è curioso osservare come l'appunto mosso al romanzo si possa rivolgere, con uguale fondatezza, sia alla sua composizione complessiva, sia alle sue diverse parti.

Se sul piano storico-tematico il romanzo si limita a esaminare i fatti come momenti singoli, senz'abbracciare l'insieme, la stessa caratteristica distingue la sua struttura compositiva.

Può darsi che l'autore non si ponesse altro compito che quello di tracciare rapidi schizzi dei fatti di cui fu testimone e partecipe. In questo caso dobbiamo vedere se da un materiale tracciato impressionisticamente si possano elevare gli elementi ben costruiti di un'opera artistica di una determinata tendenza ideale.

Contenuto del romanzo è l'attività di un giovane sottotenente, l'autore stesso, nel corso della battaglia per Stalingrado, la storia cioè di come questo sottotenente giunga a Stalingrado e prenda parte alla difesa della città e alla sconfitta dei tedeschi.

Elaboreremo il brano del romanzo che descrive il primo attacco dell'aviazione tedesca contro Stalingrado. Mi sforzerò non solo di mostrare come si costruisca una composizione in genere, ma di occuparmi anche di quel lavoro che è sempre necessario fare, elaborando una sceneggiatura tecnica, giacché in tale sceneggiatura deve essere pla-

smata, oltre al resto, una determinata armonia compositiva dell'opera cinematografica.

Alcuni pensano che la stesura della sceneggiatura tecnica consista nello scomporre la sceneggiatura letteraria in singole righe. A sinistra si scrivono i numeri d'ordine delle inquadrature, mentre a destra si segnano di solito fantasiose indicazioni di metraggio. Ciò non significa che il problema del metraggio del film debba essere affrontato in modo irresponsabile o poco serio. Al contrario, bisogna educare, in sé, in tutti i modi, un senso rigoroso della durata e della successione temporale dei brani, per potersi rappresentare in modo chiaro il futuro film nelle sue partizioni di metraggio e tempo.

Ma il compito fondamentale della sceneggiatura tecnica consiste nell'ordinare l'ossatura compositiva, secondo la quale devono procedere lo svolgimento dell'azione, la combinazione degli episodi e la distribuzione dei loro elementi. Sull'esempio del *Boris Godunov* ho tentato di mostrare che questa ossatura compositiva è, al tempo stesso, una delle forme piú nitidamente espresse dell'atteggiamento verso i fatti e di ciò che si suole definire come l'interpretazione dell'opera.

Il nostro brano è preceduto nel romanzo dalla descrizione di giornate opprimenti, quando la città pronta per la difesa vive in uno stato d'aspettativa e d'inazione inquieta, che precede l'ulteriore svolgersi degli avvenimenti.

Due giovani sottotenenti – l'autore e il suo amico Igor' – si trovano in questa città e in quest'atmosfera; con loro sono Valega, l'attendente dell'autore (una delle figure piú riuscite del romanzo) e l'attendente dell'altro ufficiale, Sedych.

Entrambi i giovani sottotenenti ammazzano il tempo come possono. Uno sfoglia nella biblioteca locale i vecchi numeri della rivista «Apollon», l'altro s'immerge nella lettura delle *Novelle peruviane*.

Entrambi lasciano la biblioteca cittadina solo quando questa si chiude. La biblioteca fa un turno solo, mancano gli impiegati. Nell'accomiatarsi, la bibliotecaria dice loro

che ha anche le raccolte di «Apollon» del 1912 e del 1917. E li invita a tornare l'indomani.

Segue il brano di cui ci occuperemo.

... Salutiamo e ce ne andiamo. Valega probabilmente sta già brontolando: il pranzo si fredda.

Presso l'ingresso della stazione un nero altoparlante quadrato rantola con voce arrochita:

– Cittadini, nella città è stato annunciato l'allarme aereo. Attenzione, cittadini, nella città è stato annunciato...

Negli ultimi tempi hanno dato l'allarme tre-quattro volte al giorno. Nessuno ci fa piú caso. Spareranno, spareranno, l'aereo non si riuscirà a vederlo, e poi suoneranno il cessato allarme.

Valega ci accoglie con sguardo truce e imbronciato.

– Lo sapete che non abbiamo il forno. È la seconda volta che riscaldo il pranzo. Le patate si sono sfatte e il boršč[1] è tutto...

Fa un gesto disperato col braccio, e svolge il boršč, che teneva avvolto in un cappotto. In un punto dietro la stazione la contraerea comincia a sparare.

Il boršč è davvero ottimo. Di carne, con la panna acida. E chissà di dove sono sbucati i piatti, belli, con fiorellini rosa.

– Proprio come al ristorante, – ride Igor', – mancano solo i reggiposata e i tovagliolini a triangolo nel bicchiere.

E d'un tratto tutto va per aria... Piatti, cucchiai, vetri, l'altoparlante appeso al muro.

Diavolo!

Di dietro la stazione, lenti come a una parata, volano gli aerei. Non ne ho mai vista una quantità simile. Sono tanti che è difficile capire di dove vengono. Tutto il cielo è costellato dagli scoppi della contraerea.

Fermi sul balcone, guardiamo il cielo. Io, Igor', Valega, Sedych. Impossibile staccarsene.

I tedeschi volano direttamente su di noi. Volano a triangolo, come le oche di passo. Volano a bassa quota: si vedono le estremità gialle delle ali, con la crocebianca, i carrelli, che sembrano artigli tesi... Dieci... dodici... quindici... diciotto. Si mettono in fila... Proprio di fronte a noi. Il primo si capovolge con le ruote in aria. Picchia... Non riesco a distoglierne gli occhi. Ha le ruote e il cappuccio del motore

[1] [Minestra di barbabietola e di cavolo].

rossi. Accende la sirena. Di sotto le ali cadono dei punti neri. Uno... due... quattro... dieci... dodici... L'ultimo è bianco e grande. Chiudo gli occhi... Mi aggrappo alla ringhiera... È un fatto istintivo. Non c'è terra, in cui sprofondare. Ma qualcosa bisogna pur fare... Si sente che «l'urlatore» esce dalla picchiata. Poi non si capisce piú nulla.

È un fracasso continuo. Tutto trema, con un tremito basso, disgustoso. Per un secondo apro gli occhi. Non si vede nulla.

Non si capisce se sia polvere o fumo. Tutto è affondato in qualcosa di compatto e torbido... Le bombe fischiano di nuovo, di nuovo un tonfo. M'aggrappo alla ringhiera. Qualcuno mi stringe il braccio al di sopra del gomito, come in una morsa... Il viso di Valega, immobile, come alla luce d'un lampo... Bianco, con gli occhi rotondi e la bocca spalancata... Scompare...

Quanto dura? Un'ora, due ore, oppure quindici minuti? Non esiste piú né spazio né tempo. Solo quell'aria torbida, e la ringhiera fredda, ruvida. Null'altro...

La ringhiera scompare. Mi trovo su qualcosa di morbido, di tiepido, di scomodo. Si muove sotto di me. Mi ci aggrappo. Striscia.

Non penso. Il cervello si è spento. È rimasto solo l'istinto, un desiderio animale di vita e l'attesa. No, neppure l'attesa, ma un «piú presto, piú presto, qualsiasi cosa, ma piú presto»...

Poi, seduti sul letto, fumiamo. Come sia avvenuto, non ricordo. Tutt'attorno c'è polvere, come una nebbia. C'è odore di trinitrotoluene. Tra i denti, nelle orecchie, dietro il colletto, ovunque c'è sabbia. Sul pavimento cocci di piatti, pozze di boršč, foglie di cavolo, un pezzo di lesso. Un blocco di asfalto in mezzo alla stanza. Tutti i vetri sono crollati. Il collo mi duole, come se qualcuno l'avesse colpito con un randello.

Sediamo e fumiamo. Vedo tremare le dita di Valega. Probabilmente tremano anche le mie. Sedych si strofina una gamba. Igor' ha un grosso livido sulla fronte. Si sforza di sorridere.

Esco sul balcone. La stazione brucia. La casa a destra della stazione brucia. Ci stava una redazione o una sezione politica, non ricordo piú. A sinistra, dalla parte dell'elevatore, un bagliore continuo. La piazza è deserta. Alcune buche con l'asfalto sottosopra. Dietro la fontana c'è qualcuno in terra. Un carro abbandonato, inclinato di fianco, come accovacciato sulle zampe posteriori. Il cavallo si agita nell'agonia. Ha il ventre squarciato, e le budella sono sparse sull'asfalto come una gelatina rosea. Il fumo diventa sempre piú denso e piú nero e ricopre la piazza d'una compatta velatura.

– Volete mangiare? – chiede Valega; ha la voce bassa, non sua, rotta.

Non so se ho voglia di mangiare, ma dico: «Mangerò». Mangiamo le patate fredde direttamente dalla padella. Igor' è seduto di fronte a me. Ha il viso grigio di polvere, come una statua. Il livido, d'un violaceo acceso, gli ha invaso tutta la fronte.

– Al diavolo, – dice, facendo un gesto col braccio, – non va giú. – Ed esce sul balcone...

La situazione, come vedete, è tipica dell'ambiente di guerra. Molti, probabilmente, si sono trovati in una situazione simile e la ricorderanno per propria esperienza, e tuttavia il brano non suscita l'impressione che dovrebbe suscitare. Dipende forse dal fatto che l'espressività puramente compositiva non è stata qui osservata quasi per nulla.

Abbiamo davanti a noi la descrizione abbastanza spassionata d'un attacco aereo, momento per momento, coi singoli particolari piuttosto ben osservati. Ma lo svolgimento non è rappresentato con i mezzi «penetranti» che sono nell'arsenale delle possibilità letterarie.

La descrizione non ha tensione drammatica, ha un tono di narrazione discorsiva. Si hanno spesso svolgimenti di questo tipo sia nei testi letterari sia nelle sceneggiature.

Se, per esempio, confrontiamo lo svolgimento di questo fatto con la battaglia di Poltava, com'è descritta da Puškin, vediamo che nella battaglia di Poltava si tiene molto maggior conto degli elementi dinamici, ritmici e strutturali, con cui si raggiunge quella spietatezza compositiva (ricordate questo termine: la composizione deve sempre essere spietata!), che in Puškin esprime decisamente l'intenzione dell'autore, il rilievo assunto dall'esposizione del materiale e l'atteggiamento dell'autore nei suoi confronti.

Dal nostro punto di vista, il difetto del brano analizza-

to consiste soprattutto in questo, che nel materiale non sono stati posti gli accenti necessari, non sono stati segnati i punti culminanti di tensione con mezzi espressivi adeguati.

Se analizziamo la descrizione puškiniana della battaglia di Poltava, vediamo con quale insuperata maestria, ripetendo le peripezie dell'azione, si modifichi il disegno compositivo e ritmico. Abbiamo la lentezza maestosa dell'inizio e il ritmo mutato delle scene intermedie, che nei punti culminanti della battaglia trapassa nei versi scanditi: «Svedese, il russo trafigge, taglia, sgozza».

E per di piú, questi versi, che presentano azioni e gesti, sono sottolineati dal cambiamento delle immagini sonore: «Il rullo del tamburo, le grida, lo stridore».

Non si tratta piú solo di una scelta di rumori e azioni caratteristici della battaglia: abbiamo qui in misura non minore l'implacabile staccato del ritmo e una sagace valutazione delle corrispondenze delle impressioni visive e sonore.

Non pretendiamo dall'autore del romanzo lo stesso magistero posseduto da Puškin. Sottolineiamo solo la necessità d'una scelta e d'un dominio cosciente dei mezzi espressivi, e osserviamo che lo svolgimento del brano rivela un'imprecisione, derivante dal tono quasi identico con cui si descrive sia l'attacco aereo, sia lo stato d'animo dei protagonisti dopo l'attacco, sia il paesaggio della città in fiamme.

Non c'è diversità, né nell'andamento compositivo, né nell'elaborazione ritmica interiore dei singoli nuclei narrativi (prima dell'attacco, l'attacco, bombardamento, dopo l'attacco, la città che brucia, fine della scena). Ciò indebolisce l'impressione che si riceve da un brano, che in realtà, descrive, una scena di grande vigore.

Se consideriamo la descrizione come un semplice diario degli eventi, possiamo anche ritenercene soddisfatti per quel che riguarda l'aspetto conoscitivo; ma quanto all'azione emotiva, l'elaborazione della scena non è all'altezza delle nostre esigenze.

Il nostro compito consisterà nel tradurre questo materiale in una forma cinematografica capace di colpire lo

spettatore e nello studiare come distribuirlo in modo compositivamente efficace.

Ancora due parole circa la scelta del brano.

È probabile che, se aveste potuto scegliere liberamente il materiale per il vostro lavoro, non vi sareste fermati su questo brano. E si capisce benissimo, perché nell'elaborazione dell'autore il brano non ferma l'attenzione, non è abbastanza drammatico, non trascina e non colpisce la fantasia.

Ma, per il posto che occupa nel romanzo, il brano rappresenta un momento decisivo, perché proprio da questo momento ha inizio l'epopea di Stalingrado: è il primo attacco aereo, il primo bombardamento, l'inizio della linea tematica fondamentale del romanzo.

Che cosa bisogna fare per dare al materiale del brano una forma veramente efficace?

Proprio di questo ci occuperemo ora.

Come vi sembra che si debba cominciare?

DAI BANCHI Scomporre il brano in pezzi di montaggio!

– Scomporlo non è difficile. Ma a che cosa c'ispireremo per farlo? Da che cosa dovremo partire per costruire il nostro foglio di montaggio?

DAI BANCHI I brani di montaggio sono visibili nella descrizione stessa della scena.

– Sono pienamente d'accordo con voi: i particolari sono infatti descritti in modo abbastanza particolareggiato, sono, come si dice, «ben colti». Bisogna però che siano non solo ben colti, ma anche «svolti» in modo da agire sui nostri sentimenti e pensieri.

Che cosa manca nello svolgimento da questo punto di vista? A questo materiale manca una direttiva d'azione ben chiara, che permetta di raggruppare i singoli elementi. Il materiale... si sfalda. Ma ci sono in esso episodi che abbiano in sé qualcosa di profondo e significativo, e che potrebbero, per il proprio significato, servire come principio organizzatore per dare un senso armonioso alla scena?

DAI BANCHI Certo che ci sono.

– Quando volano gli aerei: «Dieci... dodici... quindici... diciotto...»

Vi sembra questo il punto piú forte per profondità d'impressione? Ma lo è veramente? Vi prego d'indicare un punto da cui possa partire una interpretazione compositiva dell'intero episodio, intendendo tale concezione non come un cumulo di particolari, ma come espressione delle idee che lo pervadono.

Il quadro puramente descrittivo dell'attacco aereo può essere, in questo caso, l'oggetto dell'interpretazione interiore di tutta la scena?

No certamente.

Può darsi che questa sia una scena a effetto, ma non dobbiamo cercare in essa la chiave della soluzione compositiva della scena.

Continuate a proporre.

DAI BANCHI «Seduti sul letto, fumiamo...»

Secondo me, l'inizio dell'attacco: «Chiudo gli occhi...» «Non c'è terra, per sprofondarvi dentro. E qualcosa bisogna pur fare...»

– Perché? Perché? E ancora una volta: perché?

Possibile che nel materiale dell'episodio non vi sia alcun particolare che per le idee in esso contenute possa essere messo sul piano di «particolari» come il famoso «Il popolo tace», a cui abbiamo dedicato la nostra attenzione al principio della lezione?

La frase «Il popolo tace» vale non come una semplice battuta (muta) o un'indicazione scenica, ma prima di tutto per il profondo significato che vi è riposto.

E, affrontando la composizione, non bisogna cercare «materiale ad effetto», ma trovare qualcosa che commuova profondamente, che «tocchi nel vivo».

Avete capito l'impostazione?

Abbiamo nel nostro materiale qualcosa che almeno come accenno abbia in sé la possibilità di chiarire il senso dell'intera scena, presa nel suo complesso?

DAI BANCHI Mi sembra che il punto piú significativo sia quello in cui entra in gioco l'«urlatore», è qui il culmine...

– Non sono contrario all'ululo, ma dubito che contribuisca a chiarire il senso della scena.

DAI BANCHI Secondo me, contribuisce, perché è l'«urlatore» che provoca l'esplosione.

– Ma non vi è un'«esplosione» piú consistente, alla quale ci si possa «aggrappare» per cogliere il senso dell'episodio?

DAI BANCHI «Qualcuno mi stringe il braccio al di sopra del gomito, come in una morsa...» «Di dietro la stazione, lenti come a una parata, volano gli aerei».

– Tutto questo non esce dai limiti delle impressioni puramente visive e motorie. Con questo si possono riempire in seguito singoli brani, con maggiore o minore effetto, ma non formare la «spina dorsale» di svolgimento dell'episodio nel suo complesso. Non è forse abbastanza chiaro a che cosa voglio arrivare? Cercherò di spiegarmi meglio.

Ad «accendere» in modo fondato la fantasia creativa dell'artista non sono episodi che producono un'impressione esteriore, ma altri in cui è racchiuso il senso generale dell'opera.

Ed è proprio un particolare del genere che vi prego in primo luogo di trovare nel materiale che vi è offerto.

Voi dite: «volano gli aerei...» Ma dove volano? Sappiamo che volano su Stalingrado. Ma che cosa significa il loro volo per la nostra composizione? C'è qualche indicazione sul modo in cui riprenderli? Sul modo in cui rappresentarne l'azione? Dal solo fatto che volano su una città è forse possibile capire come devono essere rappresentati nell'episodio?

DAI BANCHI Aerei con la svastica nemica volano al di sopra della nostra città. La città è contro di loro, essi sono contro la città; abbiamo l'opposizione e l'inter-azione degli opposti.

– Ma con che cosa la città agisce contro di loro?

DAI BANCHI Con la contraerea.

– Davvero? Ed è poi questa la cosa piú caratteristica e significativa nella difesa di Stalingrado? Non si riduce cosí la difesa di Stalingrado alla reciproca azione degli aerei che attaccano e della contraerea che spara, non si ri-

duce cosí questa difesa da un superiore entusiasmo di lotta a una descrizione quasi tecnico-documentaria di fatti singoli, seppur importanti? Mi sembra che sia proprio cosí.

Per non tormentarvi oltre v'indicherò il punto che mi ha colpito, inducendomi a scegliere proprio questo brano per il nostro lavoro. Forse non sarete d'accordo, ma secondo me il punto è questo: «Il fumo diventa sempre piú denso e piú nero e ricopre la piazza di una compatta velatura.

«– Volete mangiare? – chiede Valega; ha la voce bassa, non sua, rotta...»

È questa frase che in tutto l'insieme del brano, ha colpito la mia attenzione.

Perché mi ha colpito? Ed è giusto ispirarsi a una frase simile?

DAI BANCHI Secondo me, è giusto, perché abbiamo di fronte a noi il primo uomo che non s'è perso d'animo in questa situazione estremamente tesa.

– Vedete nascere da questo brano qualche possibilità per il nostro lavoro?

DAI BANCHI Certo, perché dimostra che l'uomo rimane sempre uomo.

– Vi sono altre considerazioni a favore di questo brano?

DAI BANCHI Mi piace il passaggio: dopo quelle esplosioni tremende, quando tutto è per aria, tutto è spezzato, tutto distrutto, si sente la domanda: «Volete mangiare?» Vi vedo non soltanto l'uomo che fa la domanda. Perché, in sostanza, la domanda sembra annullare gli sforzi dei tedeschi: i tedeschi hanno distrutto tutto, hanno sconvolto perfino l'asfalto delle strade, ma da questa domanda nasce naturalmente l'idea: per quanto i tedeschi picchino, non potranno vincerci.

– Esatto. Questo brano attira l'attenzione soprattutto per il suo splendido contrasto: l'incendio della città distrutta si allarga, tutt'attorno si scatena l'inferno, ed ecco che a un tratto, nonostante tutto, un qualsiasi attendente chiede a voce bassa: «Volete mangiare?»

C'è in questa domanda un superamento quasi «cosmico» degli sforzi del nemico. Questo superamento non è ancora cosciente, non è ancora profondo, ma c'è in esso, come giustamente avete osservato, la sensazione che gli attaccati siano naturalmente invincibili. Non è piú soltanto la contraerea che spara sugli apparecchi. Siamo di fronte a un conflitto di ben altra dimensione e portata.

A un avversario che si muove col fragore e col fuoco delle cannonate, con gli aerei, gli spari e le bombe, si contrappone la voce di un attendente dell'Altaj, che chiede «Volete mangiare?» Basta questa domanda, in sostanza, ad «annullare» dall'interno l'orrore di quello che sta accadendo.

Ma è questo, in definitiva, ciò che vogliamo? In questa immagine di cosciente e tesa contrapposizione di sé al nemico c'è anche un suo superamento sul piano della volontà razionale?

No di certo. Si tratta per ora di una forza d'inerzia istintiva, «umana»: per quanti cadano, per quanti muoiano, la vita avrà sempre il sopravvento.

Ma ci basta questo motivo? È cosí che vediamo la difesa di Stalingrado? Certamente no.

E allora abbiamo il diritto di chiederci se nel nostro episodio vi sia materiale atto a rappresentare la difesa di Stalingrado non solo come immagine della forza d'inerzia della vita che ha il sopravvento sulla morte, ma prima di tutto come vittoria dello sforzo consapevole dei sovietici.

Rivolgiamo, a questo scopo, la nostra attenzione da un'altra parte: «Non so se ho voglia di mangiare, ma dico: "Mangerò"».

Che cosa si sente in questa frase?

In essa già risuona un motivo nuovo: un'inverosimile ostinazione e tenacia, proprio quello, cioè, che ha caratterizzato la difesa di Stalingrado, di Leningrado e di tutte le nostre città assediate, che non hanno mai perso neppure per un istante la volontà di resistere.

A questa frase potremmo liberamente sostituirne un'altra, che ne esprimerà il senso recondito, profondo: «Non so ancora come potremo difendere la città, ma so che la difenderemo».

E non appena accanto alle parole di Valega porrete questa risposta, la risposta del comandante alla domanda dell'attendente, avrete un'immagine compiuta del carattere invincibile della nostra gente, che non solo possiede una vitalità incrollabile, ma è dotata anche d'una indomabile fermezza di propositi.

La spontaneità della battuta dell'attendente acquista il suo significato definitivo nella risposta piena di cosciente tenacia del comandante. E le due battute prese assieme ci dànno il culmine dello sviluppo contraddittorio dell'episodio.

Dov'è il difetto dell'autore? Egli non ha saputo far risaltare queste due battute decisive dal tono generale del racconto, e le ha presentate in modo cosí confuso dal punto di vista compositivo che un'aula piena di giovani non è riuscita a sentire in essa il momento centrale e decisivo e s'è lasciato «sfuggire» il senso di tutto il brano.

Naturalmente la colpa potrebbe anche essere degli ascoltatori; ma io credo che il difetto sia piuttosto nell'impostazione data dall'autore, e che anche nel cinema queste battute, se veramente presentate come nel romanzo di Nekrasov, sfuggiranno all'attenzione degli spettatori.

Abbiamo qui un esempio tipico d'insufficiente rilievo dato, nella struttura compositiva, all'elemento piú importante dell'episodio.

DAI BANCHI Mi piace che la battuta sia pronunciata con voce piana e sommessa, e non declamata.

– Forse che per dar risalto a una battuta bisogna pronunciarla in modo declamatorio? Nemmeno per sogno. E poi qui non si parla d'intonazione, ma del fatto che si è lasciato affondare l'elemento piú importante dell'episodio nel corso generale della narrazione, che l'autore cioè non l'ha fatto risaltare con mezzi compositivi quale momento piú significativo e piú importante.

Si otterrà questo non «gonfiando» l'elemento stesso, ma ponderando i mezzi per farne giungere al pubblico la carica emotiva. La stessa replica, data su un piano antideclamatorio, è di per sé assai convincente e suona efficace sullo sfondo della città semidistrutta che brucia.

Ma che cosa fa «affondare» questo materiale cosí importante nel caos di particolari secondari?

In primo luogo, la presentazione di queste battute che è del tutto equivalente alla descrizione dei particolari d'ordine puramente ambientale.

Vediamo che cosa fa l'autore piú avanti. Scrive:

> Mangiamo le patate fredde direttamente dalla padella. Igor' è seduto di fronte a me. Ha il viso grigio di polvere, come una statua. Il livido, d'un violaceo acceso, gli ha invaso tutta la fronte.
>
> – Al diavolo, – dice, facendo un gesto col braccio, – non va giú. – Ed esce sul balcone...

Sono proprio necessari tutti questi particolari?

A me sembra di no. L'aggiunta di questi elementi, presentati come semplici particolari descrittivi, rivela qui l'incapacità di concludere l'episodio al punto giusto, dopo aver raggiunto il massimo di potenza emotiva.

L'arte di concludere al punto giusto è fondamentale!

È evidente che la vita dei personaggi non termina qui, che qualcuno continua il pranzo e che qualche altro può alzarsi, uscire sul balcone e compiere un numero incalcolabile di atti. Ma a noi che cosa importa? Mi vien da pensare alla proposta di quel critico che, elaborando il finale del *Boris Godunov*, consigliava d'«individualizzare» la folla.

Lo stesso accade qui: dopo che la battuta sul cibo ha assolto alla sua importante funzione chiarificatrice, la si riaffoga in un caos di particolari: a uno il cibo non va giú, all'altro sí, mentre un terzo non ci pensa neppure, e cosí via.

Dall'episodio esposto dobbiamo trarre il tema della nascita della tenacia dei futuri difensori di Stalingrado senza offuscarne, nei limiti del possibile, la nettezza d'espressione. Particolari descrittivi se ne possono aggiungere all'infinito. Si può dire che Valega sta dritto accanto al tavolo, mentre Sedych si strofina la gamba, e fare una serie di altre osservazioni sul livido violaceo sulla fronte di Igor': tutto è possibile. Ma proprio questa «copertura» dell'essenziale con particolari casuali e non necessari to-

glie ogni nettezza all'idea, e il brano stesso perde tanta parte della sua forza emotiva da parere privo d'interesse per un'esercitazione compositiva!

E cosí abbiamo finalmente definito con grande difficoltà il punto di partenza che ci permette di organizzare bene il materiale da un determinato angolo visivo. Serva questo come esempio per chiarire che la cosiddetta «scomposizione in brani» e la «distribuzione dei compiti recitativi» non debbono affatto nascere dall'inizio dell'episodio, ma sono determinati dal suo momento piú significativo.

La soluzione compositiva d'una scena va sempre ricercata a partire dal punto che colpisce maggiormente per il suo contenuto e per la sua originalità. Ma bisogna tener presente che, di solito, colpisce di piú il brano che non solo ha un effetto immediato, ma che racchiude in sé l'interna e dinamica espressione del tema.

Nella scena con Valega a prima vista ci tocca e colpisce lo scontro di due forze elementari, di due ritmi. Quando poi cominci a riflettere sul contenuto di queste impressioni, scopri che l'urto di queste due forze non è casuale: vi si rivela o vi si può rivelare un senso profondo, intimo. In questo scontro troviamo, esasperati e acuiti, gli elementi di quel conflitto, lungo le cui componenti si dovrà svolgere l'elaborazione drammatica di tutto l'episodio.

Ci avviciniamo qui al secondo e principale procedimento di chiara valorizzazione compositiva di quanto è per noi essenziale. (Il primo, come abbiamo visto, consisteva nel liberare quanto vi è di significativo dai momenti accessori e inessenziali).

Il procedimento di cui parlo consiste nel far sí che la valorizzazione di ciò che è essenziale sia preparata a tempo debito. La via piú efficace consisterà nell'includere il punto culminante in una determinata linea di ripetizione, che, dopo averne scoperto in un punto l'inizio, voi porterete avanti attraverso una serie di momenti piú facili da ricordare. Abbiamo già detto prima che la scena da noi scelta è molto importante per l'opera di Nekrasov nel suo insieme. Ce ne convinceremo analizzandola con maggiore attenzione. E non solo perché di qui incomincia il tema dell'incrollabilità, della resistenza, del disprezzo per il pericolo, della tenacia. Ma anche perché in questo episodio, attraverso la sua situazione, è dato quasi il presentimento concreto d'una delle linee piú serie all'interno della tematica generale dell'opera.

Il tema, toccato nell'episodio da noi analizzato, viene poi ripreso da Georgij Akimovič:

> ... Poco fa, di notte, passarono dei soldati. Ero di turno al telefono ed ero uscito a fumare. Passavano cantando piano, a mezza voce. Non li vedevo neppure, sentivo soltanto i loro passi sull'asfalto e la canzone sommessa, un poco triste, che parlava del Dnipro e delle cicogne. Mi avvicinai. I soldati si erano messi a riposare lungo il ciglio della strada, sull'erba pesta, sotto le acacie. Brillavano soffocati i fuochi delle sigarette. E una voce giovane, attutita, mi giunse di sotto gli alberi.
>
> – No, Vas',... Non dire cosí. Una terra migliore della nostra non la trovi da nessuna parte. Sul serio... È come burro, grassa, vera –. E qui fece persino schioccare la lingua in un certo modo. – E il frumento crescerà... piú alto della testa...
>
> E la città bruciava, e riverberi rossi saltellavano sulle mura dell'officina, e in un punto vicinissimo crepitavano i mitra, ora piú fitti, ora piú radi, e s'alzavano i razzi, mentre davanti s'aveva l'ignoto, e la morte quasi inevitabile...
>
> Non riuscii a vedere chi aveva parlato. Qualcuno gridò: pronti per la marcia! Tutti si mossero tra un fracasso di gavette. E s'avviarono. S'avviarono lentamente, col passo pesante dei soldati...

Lo stesso tema e quasi lo stesso accostamento: la città che brucia e il discorso sul frumento che deve nascere.

> In quella canzone, in quelle parole semplici sulla terra, grassa come il burro, sul frumento che cresce piú alto di te, c'era qualcosa... Io non so come definirlo. Tolstoj lo chiamava il calore nascosto del patriottismo. Può darsi che sia questa la definizione piú giusta. Può darsi che sia questo il miracolo che tanto aspetta Georgij Akimovič...

Vediamo come il prolungarsi dell'intonazione di Valega («ha la voce bassa») nel modo in cui si pronunciano le parole o brillano le sigarette:

«... Passavano cantando piano, a mezza voce...»
«... Brillavano soffocati i fuochi delle sigarette...»

«... Una voce giovane, attutita...»

Continua anche il motivo, per noi essenziale, della tenacia convinta, come: «Non so se ho voglia di mangiare, ma dico: "Mangerò"».

Rispondendo alle parole di Georgij Akimovič, Igor' dice:

– Non andranno piú avanti. So che non andranno... – e se ne va.

– Non può essere... È tutto ciò che possiamo dire per ora.

Ma questo motivo si è già fatto sentire, una ventina di pagine prima del nostro episodio:

«... Arrivederci, nonnetta, ci rivedremo ancora, perbacco, ci rivedremo...»

«E io ci credo... Oggi abbiamo un'unica cosa: la fede...»

Cosí diversi temi o motivi dominanti, che scorrono incessantemente da una scena all'altra, si sviluppano incrociandosi e intrecciandosi, portando ognuno il proprio contributo alla creazione dell'immagine generale dell'opera.

Che cosa manca qui per giungere al «classico?»

Il fatto è che tutti questi elementi sono, sí, presenti, ma presenti nell'interno del materiale e come materiale, e non in una realizzata misuratezza di raffronti; non nella costruzione; non in un calcolo compositivo che ne assicuri l'infallibile e precisa azione.

I singoli anelli non si richiamano a vicenda e non si fanno sentire come un unico tutto.

Lo stesso vale per quanto riguarda la combinazione delle singole linee tra loro.

Anzi queste stesse linee in sostanza non ci sono. L'autore non permette loro di formarsi.

Abbiamo invece una costellazione di punti, sia pur brillanti, ma tali che non confluiscono in linee.

A volte gli intervalli sono troppo lunghi.

A volte il materiale immesso tra loro è troppo «spezzato».

A volte la disposizione relativa è semplicemente caotica.

Nel romanzo il protagonista e Georgij Akimovič continuano a controllare la catena di micce che unisce le mine

destinate a far saltare l'officina. Ma l'autore non fa niente di simile per quanto riguarda le linee tematiche che percorrono il romanzo!

Le linee si rompono. E non si ottiene l'effetto dirompente. Le mine sembrano ben preparate, ma non sono disposte come dovrebbero. Le linee sono discontinue, frammentarie.

I frammenti si tendono in linee e contorni nettamente tracciati di temi ricorrenti, solo quando li tiriamo fuori dal fluire indistinto della narrazione e cominciamo a disporli gli uni di fronte agli altri.

Nel romanzo però sono distribuiti in modo che non si sente l'unità e il legame tra i singoli anelli; i motivi si perdono nell'afflusso dei particolari descrittivi, non collegano le parti dell'opera col rigore che caratterizza la fermezza degli eroi dell'opera.

In un punto del romanzo l'autore stesso scrive, esponendo un'idea che non è poi tanto nuova o inattesa:

«... Ci sono particolari che si ricordano per tutta la vita. E non solo si ricordano. Piccoli, quasi insignificanti, ti penetrano dentro, cominciano a crescere, diventano qualcosa di grande, di significativo, assorbono in sé tutta la sostanza di ciò che succede, diventano quasi un simbolo».

Per l'autore però i particolari rimangono solo dettagli che si ricordano, semi che non si trasformano in germogli, incapaci di giungere alla sintesi dell'immagine.

Certo, non bisogna cadere nell'eccesso opposto, mettendo a nudo le leggi, in cui è racchiusa l'unità dell'opera. Questo non è meno detestabile che lo scandire i versi, il «far sentire» il metro, laddove è necessario che il ritmo scorra vivamente lungo la morta ossatura del metro.

Si ha cosí uno scheletro in luogo d'un corpo vivente!

Ma non si può contare sull'«immancabilità» dell'effetto emotivo, se gli ottimi elementi dell'opera, i suoi materiali da costruzione, non sono fusi in una totalità architettonica e in una calcolata commisurazione delle parti.

Anche non fusi in un'unità, questi «mattoni» a volte sono veramente splendidi. Possono combinarsi in forme architettoniche precise, come abbiamo tentato di mostrare, anche fuori dei limiti del «nostro» episodio.

E allora involontariamente ci si chiede: possibile che questi particolari siano stati sagomati in modo cosciente e coerente secondo i modelli delle linee tematiche prescelte?

Fino a che punto il senso del tema, intuitivamente espresso nei particolari, si rivela in tutta la sua evidenza e corposità nell'opera compiuta?

Sotto l'integumento del suo corpo gioca, sensibile, la muscolatura viva e sanguigna dello sportivo, dissimile tanto dalla struttura linfatica e floscia del corpo non allenato, quanto dal sistema muscolare sovrasviluppato, che a volte trasforma il ginnasta vivo in qualcosa di simile a un pezzo da teatro anatomico?

L'opera di Nekrasov non giunge al grado necessario di evidenza della propria struttura interiore. Il buon «materiale da costruzione» non s'è ancora disposto in un insieme convincente di forme architettoniche. È quasi sempre rimasto ammucchiato in cataste. E dobbiamo spazzar via il sudiciume che riempie gli interstizi tra gli elementi che strutturalmente si compongono.

In questo caso, nei fogli di montaggio o nella sceneggiatura tecnica di un film tratto dal libro di Nekrasov si dovrebbe fare il contrario di quello che si è fatto, per esempio, nella riduzione scenica di *Anna Karenina.*

Mentre nel romanzo di Tolstoj è resa con un'inimitabile magnificenza di precisione la progressiva pressione dell'inesorabilità del gran mondo che, alla fine, spinge Anna a buttarsi sotto il treno, manca nella presentazione scenica questo senso inesorabile d'un movimento tragico.

Ci troviamo dinanzi a una serie di episodi staccati della vita quotidiana della Karenina, che, pur essendo, per tema e per soggetto, legati a ciò che la spinge al suicidio, sono però del tutto privi di quel senso generale di una situazione senza uscita che scaturisce dal romanzo in modo cosí potente e insopprimibile.

Non solo il nostro episodio, ma tutto il romanzo di Nekrasov nel suo insieme sembra una ripartizione per singoli episodi di vita e di guerra di un unico «stato d'animo» dell'autore, uno stato d'animo però che non riesce mai a fondere i singoli elementi, grazie alla nettezza di una concezione coerente a un fine, in un unico organismo indistruttibile, concatenato in sé, come abbiamo cercato di delinearlo per la composizione dell'episodio da noi analizzato, sforzandoci di portare questo all'unità d'una struttura rigorosamente musicale.

Insisto molto sulla musica. Ma debbo confessare che non sono affatto musicista.

Il lavoro creativo del compositore mi ha sempre interessato. Non per quel che si insegna nei conservatori, e cioè le finezze dell'«elaborazione» dell'idea musicale, e neppure per la serie di nozioni circa la natura delle forme musicali e delle leggi generali della costruzione musicale.

Mi ha sempre interessato il «mistero» del divenire dell'immagine musicale, della melodia e della nascita di quell'ordine affascinante fondato sulla regolarità che nasce dal caos delle durate temporali e dei suoni non collegati tra loro, di cui è colmo l'elemento sonoro della realtà che circonda il musicista.

Mi ha sempre sbalordito, per esempio, il fatto che con due, al massimo tre rapide visioni del materiale montato (e dei dati circa la durata in minuti secondi) Sergej Prokof'ev, col quale ho lavorato, riuscisse a comporre in modo splendido e impeccabile – già all'indomani! – una musica che in tutti i suoi membri e accenti s'intrecciava perfettamente non solo col ritmo generale di azione degli episodi, ma con tutte le sottigliezze e le sfumature dello sviluppo del montaggio, e non grazie alla «coincidenza» degli accenti, il modo piú primitivo per stabilire «corrispondenze» tra figure e musica, ma mediante il magnifico andamento contrappuntistico della musica, organicamente fusa con l'immagine.

Questa capacità, anche se in scala minore che in Prokof'ev, è indispensabile a qualsiasi musicista, il quale voglia scrivere per lo schermo, cosí com'è necessaria a qualsiasi regista, il quale voglia lavorare per il cinema sonoro, e piú ancora per quello cromosonoro (per un cinema cioè al tempo stesso musicale e a colori).

Limitiamoci qui a esaminare come Prokof'ev stabilisca un equivalente strutturale e ritmico del frammento montato del film proposto alla sua attenzione.

La sala è buia.

Sullo schermo si seguono le immagini.

E sul bracciuolo della poltrona, sussultando nervosamente, come il tasto d'un telegrafo Morse, spietatamente esatte si muovono le lunghe dita di Prokof'ev.

«Batte» il tempo?

No, «batte» molto di piú.

Coglie la legge di struttura, secondo cui sullo schermo dal montaggio sono collegati le durate e i ritmi dei singoli brani, e come le une e gli altri, presi assieme, s'intrecciano con gli atti e le intonazioni dei personaggi.

Il giorno dopo invierà una musica che permeerà la mia struttura di montaggio, le cui leggi interne egli riporta nella figura ritmica che «battevano» le sue dita...

La situazione è alquanto diversa quando all'attenzione del compositore si sottopone materiale non ancora montato, ed egli è costretto a «decifrare» le possibilità d'una struttura regolare in esso racchiuse.

Non bisogna dimenticare che la «struttura» dei singoli brani, ripresi per una determinata scena, non è affatto casuale.

Se si tratta d'un brano effettivamente «di montaggio», e cioè di un brano non indipendente, ma studiato per suscitare, collegato con altri, la sensazione d'una data immagine, allora già al momento della ripresa sarà pieno di quegli elementi che, caratterizzandone il contenuto interiore, avranno al tempo stesso in sé anche gli elementi della costruzione futura, la quale determinerà la possibilità di manifestare in modo piú completo questo contenuto nella forma compositiva definitiva.

E se il musicista s'incontra con l'insieme ancora caotico dei brani di questa «potenzialità strutturale», allora il suo compito non è piú di mettere a nudo per il proprio uso la struttura presente e pronta del tutto, ma di decifrare, partendo dai singoli elementi, gli aspetti di cui può comporsi la futura struttura, e, sulla base di questi aspetti, prevedere la forma compositiva in cui troveranno organicamente posto i singoli pezzi.

E qui la nostra apparente digressione sul modo di lavorare di Prokof'ev si lega direttamente a ciò che stiamo facendo sul nostro frammento del romanzo *Stalingrado*.

In realtà, fin che abbiamo lavorato su Puškin, sforzandoci di tradurre i versi dei suoi poemi in elementi figurativi il piú ritmicamente e visivamente adeguati, ci siamo preoccupati, in sostanza, di scoprire le leggi, secondo cui essi, in Puškin, erano costruiti, per porre poi queste leggi alla base delle nostre trascrizioni audiovisive.

Il materiale di V. Nekrasov, invece, s'addice piuttosto al secondo tipo di lavoro del compositore che abbiamo descritto sopra, ed assomiglia a un insieme di brani non ancora condotti all'armonia definitiva della composizione di montaggio.

Tocca a noi, quando lavoriamo con questo materiale, «sentire» le singole possibilità strutturali contenute nei singoli frammenti, e, estraendole, definirne la struttura, e, in accordo con le esigenze compositive, comprendere, interpretare, collocare, e raggruppare i pezzi e i particolari singoli.

Bisogna rendere giustizia a Nekrasov: nonostante la debole combinazione di montaggio degli elementi entro un tutto dotato di autentica forza emotiva, i singoli pezzi sono visti non soltanto magnificamente, ma anche in modo giusto. Nel senso che sono sottomessi tutti a quell'unitaria sensazione che corrisponde all'unitaria concezione dell'autore e che risponde all'intonazione in cui l'autore crede di esprimerla compiutamente.

Non si può tuttavia non osservare una certa monotonia di questa intonazione, monotonia che deriva probabilmente, secondo me, non tanto dall'incapacità di dominare la varietà del disegno ritmico, quanto dalla particolare colorazione emotiva che assumono per l'autore le impressioni e i ricordi personali, comunicati al lettore.

È curioso che, nonostante il pathos eroico obiettivo della materia che l'autore va esponendo, la tonalità dell'esposizione sia inaspettatamente «minore».

«Musicalmente» essa si oppone alle intenzioni dell'autore, conferisce a tutto il romanzo una patina complementare d'«intellettualismo» e «appiattisce» la cesellatura espressiva dei giri ritmici del tema e l'espressività della

composizione. È questo che rimproveriamo continuamente all'autore.

E cosí, prendendo questa composizione con tutti i suoi difetti e i suoi meriti, dovete fare tutto quanto dipende da voi perché diventi efficace e toccante.

Già il grande pittore francese Honoré Daumier diceva che «bisogna appartenere al proprio tempo». Noi consideriamo la cosa in modo piú profondo e piú responsabile, dicendo che dobbiamo appartenere non solo al nostro tempo, ma prima di tutto alle grandi idee che il nostro popolo traduce in atto. Ecco perché anche i nostri piani, le nostre aspirazioni creative, l'attuazione concreta dei nostri disegni devono ispirarsi al nostro indirizzo ideale.

Noi dobbiamo preoccuparci prima di tutto di esprimere organicamente le nostre idee in immagini, di possedere un'alta perizia tecnica, di manifestare le idee nel materiale vivo.

È questo il modo piú giusto d'accostarsi alla composizione. Protegge il «costruttore» sia dall'arbitrio formale sia dall'astrazione preconcetta, e gli dà la possibilità di affrontare il materiale vivo dell'opera ogni volta in modo nuovo, salvandosi dalla routine, dal luogo comune e dalla banalità.

Appendice

Filmografia

La lista che segue è stata compilata con l'intenzione di dare un quadro completo della carriera di Ejzenštejn iniziando dalla sua attività come scenografo teatrale. La lista comprende non solo i sei film che Ejzenštejn portò a termine, ma anche i progetti e i sogni irrealizzati senza i quali l'esame della carriera di ogni artista è incompleto. I titoli con asterisco sono quelli dei sei film ultimati.

Sergej Michajlovič Ejzenštejn nacque a Riga il 10 (23) gennaio 1898 e frequentò le scuole a San Pietroburgo. Studente d'ingegneria e d'architettura, il suo interesse per il teatro non trovò pratico sfogo se non durante la Rivoluzione, allorché, come geniere presso un corpo militare dell'Armata Rossa addetto ad opere di fortificazione, organizzò un gruppo teatrale di dilettanti. Dopo essere stato smobilitato trovò lavoro come scenografo in alcuni teatri di Mosca.

Meksikanec (*Il messicano*, 1920-21).

Riduzione di un racconto di Jack London, adattato da B. Arvatov per il Primo teatro dei lavoratori organizzato dal Proletkul't. Regia di Valerij Smyšljaev e di Ejzenštejn. Scenografia di Ejzenštejn. Messo in scena nell'Arena centrale del Proletkul't, a Mosca.

Car' Golod (*Il re Fame*, 1921).

Commedia di Leonid Andreev. Regia di V. Tichonovič. Scenografia di Ejzenštejn. Messa in scena nell'Arena centrale del Proletkul't a Mosca.

Macbeth (1921).

Tragedia di William Shakespeare. Regia di V. Tichonovič. Scenografia di Ejzenštejn. Messa in scena nel Teatro Polenov, a Mosca.

Tre vaudevilles (1921-22).

Trattate bene i cavalli (di V. Mass), *La ladra di bambini* (di Dennery), e *La fenomenale tragedia di Fedra* (parodia, a opera di Foregger, della *Fedra* di Racine messa in scena da Tairov). Regia di N. Foregger per il proprio Libero studio di Mosca. Scenografia di Ejzenštejn.

Casa Cuorinfranto (1922).

Commedia di G. B. Shaw. Regia di Vsevolod Mejerchol'd. Scenografia di Ejzenštejn. Questa commedia fu allestita e preparata, ma non andò mai in scena.

Nad obryvom (*Sul precipizio*, 1922).

Commedia di Valerij Pletnëv. Regia di M. Al'tman. Scenografia di Ejzenštejn. Messa in scena al Teatro del Proletkul't, a Mosca.

Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty (*Anche il più saggio si sbaglia*, 1923).

La prima di questa commedia ebbe luogo nel marzo del 1923. Riduzione, a cura di Ejzenštejn, della commedia omonima di Ostrovskij. Messa in scena dallo stesso Ejzenštejn al Teatro del Proletkul't. Scenografia di Ejzenštejn.

Cast: Grigorij Aleksandrov (Glumov), Maksim Štrauch (Mamaev), Vera Janukova (Mamaeva).

Un breve film comico fu realizzato appositamente per l'occasione: *Dnevnik Glumova* (*Il diario di Glumov*), 1 rullo, 120 metri, regia di Ejzenštejn. Operatore: B. Francisson. Interpretato da G. Aleksandrov, M. Štrauch, A. Antonov, I. Pyr'ev, V. Janukova, e altri. Il film venne incorporato in questa commedia, che costituì la prima produzione teatrale indipendente di Ejzenštejn, e fu poi inserito nella *Vesennjaja kinopravda* (*Kinopravda primaverile*, 1923) di D. Vertov col titolo *Vesennie ulybki Proletkul'ta* (*Sorrisi primaverili del Proletkul't*).

Slyšis', Moskva? (*Mosca, ascolti?*, 1923).

La prima di questa commedia ebbe luogo nell'estate del 1923. Un «agit-Guignol» di Sergej Tret'jakov, scritta per il Teatro del Proletkul't. Regia e scenografia di Ejzenštejn.

Protivogazy (*Maschere antigas*, 1923-24).

Commedia di Sergej Tret'jakov. Regia e scenografia di Ejzenštejn. Messa in scena nella Fabbrica del gas a Mosca.

Doktor Mabuse, der Spieler.

Nel 1924, negli stabilimenti del Goskino, lavora con Esther Sub al montaggio della versione russa del *Dr. Mabuse* di Fritz Lang.

**Stačka* (*Sciopero*, 1924).

Dalla serie «K diktature» («Verso la dittatura»). Produzione: Primo stabilimento del Goskino, Mosca. Proiettato per la prima volta il 28 aprile 1925. 6 rulli, 1969 metri. Sceneggiatura: Collettivo del Proletkul't (V. Pletnëv, S. M. Ejzenštejn, I. Kravčunovskij, G. Mormorenko, – e cioè Aleksandrov –). Regia: S. Ejzenštejn. Operatore: E. Tissé. Assistenti alla regia: G. Aleksandrov, I. Kravčunovskij, A. Levšin. Aiuto-operatori: V. Popov, V. Chvatov. Scenografia: Vasilij Rachal's.

Cast: A. Antonov (organizzatore), Michail Gomorov (lavoratore), Maksim Štrauch (spia), Grigorij Aleksandrov (capo reparto), I. Kljukvin, I. Ivanov (attivista), Iu. Glizer, A. Kuznecov, V. Janukova, B. Ural'skij, M. Mamin (Lumpenproletariat).

Questo fu il primo di una progettata serie di film sulle attività pre-rivoluzionarie delle classi lavoratrici. L'intento originario del film era quasi puramente educativo, ma una volta realizzato, il film risultò di una potenza e di uno sperimentalismo quali erano da aspettarsi dal primo film di Ejzenštejn. Fu uno dei film sovietici che, per i suoi manifesti, vinse il premio all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs a Parigi, e fu commercialmente distribuito in Germania, ma non fu mai proiettato nel resto dell'Europa né in America.

Konarmija (*L'armata a cavallo*).

Un film che avrebbe dovuto essere realizzato per celebrare le gesta compiute dalla divisione di cavalleria di Budënnyj durante la Rivoluzione di Ottobre. Il materiale per il film avrebbe dovuto esser tratto anche dai racconti di Isaak Babel', pubblicati sotto lo stesso titolo.

1905 god (*L'anno 1905*, 1925).

Prodotto dalla Goskino (Studio n. 1), Mosca. Sceneggiatura di Nina Agadžanova-Šutko. Regia di Ejzenštejn. Operatore: Eduard Tissé.

Un film corale da realizzarsi nel ventesimo anniversario della Rivoluzione del 1905. Il film era giunto a metà della lavorazione allorché Ejzenštejn decise di limitarsi allo svolgimento di

un solo episodio del film, naturalmente ampliandolo: l'ammutinamento dei marinai sulla corazzata *Potëmkin*. Gli altri episodi non furono mai né montati né proiettati.

**Bronenosec Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*, 1925).

Produzione: Primo stabilimento del Goskino, Mosca. La prima del film ebbe luogo il 21 gennaio 1926 al teatro Bolšoj di Mosca; 5 rulli, 1740 metri. Sceneggiatura di Ejzenštejn su un abbozzo di Nina Agadžanova-Šutko. Regia e montaggio: Ejzenštejn con l'assistenza di Grigorij Aleksandrov. Operatore: Eduard Tissé. Aiuto-registi: A. Antonov, Michail Gomorov, A. Levšin, Maksim Štrauch. Aiuto-operatore: V. Popov. Scenografia: V. Rachal's. Direttore di produzione: Jakov Blioch. Didascalie: Nikolaj Aseev. Commento musicale per l'edizione muta distribuita in Germania: Edmund Meisel; musica dell'edizione sonora (1950): Krjukov. Distribuito in Italia dalla Cinelatina.

Cast: Marinai della Flotta del Mar Nero facente parte della Marina sovietica, cittadini di Odessa, membri del Teatro del Proletkul't, e A. Antonov (Vakulinčuk), Grigorij Aleksandrov (comandante Giljarovskij), Vladimir Barskij (capitano Golikov), A. Levšin (guardiamarina), Michail Gomarov (un marinaio), Marusov (ufficiale), Repnikova (la donna sulla scalinata), I. Bobrov, A. Fajt. Realizzato nella città e nel porto di Odessa, e a Sebastopoli.

Un film sulla Cina.

Progetto di un grande film in tre parti sulla Cina, la sua storia e la sua rivoluzione che fu accantonato per ragioni tecniche e finanziarie, oltre che per le posizioni assunte da Ciang Kai Shek.

General'naja linija (*La linea generale*).

Prodotto dalla Sovkino, Mosca. Sceneggiatura e regia di Ejzenštejn e Grigorij Aleksandrov. Operatore: Eduard Tissé.

Un film dettagliato sui rinnovamenti operati nel campo agricolo, in Russia, dalla politica della collettivizzazione. La realizzazione di questo film fu interrotta perché a Ejzenštejn fu assegnata la regia del film piú importante fra i diversi che si stavano realizzando per l'anniversario della Rivoluzione di Ottobre. Un anno dopo il soggetto fu ripreso, completamente rifatto, e prodotto *ex novo*, sotto il titolo *Il vecchio e il nuovo*.

**Oktjabr'* (*Ottobre*, o *I dieci giorni che sconvolsero il mondo*, 1927).

Produzione: Sovkino, Mosca. Proiettato per la prima volta il 20 gennaio 1928; 7 rulli, 2220 metri. Sceneggiatura e regia di Ejzenštejn e Grigorij Aleksandrov. Operatore: Eduard Tissé. Aiuto-registi: Maksim Štrauch, Michail Gomorov e Il'ja Trauberg. Aiuto-operatori: Vladimir Nilsen, Vladimir Popov. Scenografia: V. Kovrigin.

Gli interpreti, presi in gran parte dal popolo di Leningrado, erano: Nikandrov (Lenin), N. Popov (Kerenskij), Boris Livanov (il ministro Tereščenko).

Il film è una ricostruzione di quel periodo critico compreso fra il febbraio e l'ottobre del 1917 e che terminò con la caduta del Governo provvisorio. Fu girato quasi interamente a Leningrado.

**Staroe i novoe* (*Il vecchio e il nuovo*, 1926-29).

Prodotto dalla Sovkino, Mosca. Proiettato per la prima volta nel settembre del 1929; 6 rulli, 2469 metri. Sceneggiatura e regia di Ejzenštejn e Grigorij Aleksandrov. Operatore: Eduard Tissé. Aiuto-registi: Maksim Štrauch, Michail Gomorov. Aiuto-operatori: Vladimir Nilsen, Vladimir Popov. Scenografia di V. Kovrigin e V. Rachal's; architetture di Andrej Burov.

Cast: Marfa Lapkina (la donna), M. Ivanin (suo figlio), Vasja Buzenkov (segretario della cooperativa, komsomolec), Nežnikov (maestro Mitroškin), Čukmarëv (kulak), Matvej (pope), Churtin (contadino), Kostja Vasil'ev (trattorista), I. Judin (komsomolec), Sucharëva (strega).

Un film completamente diverso dall'incompiuto *La linea generale* e che svolge una storia piú limitata e meno corale di quella originariamente ideata.

Il Capitale.

Una progettata edizione cinematografica dell'analisi del capitale scritta da Karl Marx.

The Storming of La Sarraz (*L'assalto di La Sarraz*).

Questo film incompleto fu il risultato della partecipazione di Ejzenštejn, di Tissé e di Aleksandrov al Congrès International du Cinéma Indépendant che si tenne nell'antico castello di La Sarraz in Svizzera nel settembre del 1929. Una delle delegate (Jeannine Boussinousse, avvolta in una bianca veste, con due bobine vuote a guisa di pettorale d'armatura) venne lega-

ta con delle corde e lasciata pendere dalla torre piú alta del castello, e da quella posizione, simbolo dello «spirito del cinema d'arte», ella assistette allo scontro armato dei due eserciti che per lei combattevano. Gli eserciti erano: quello del Commercio, comandato da Béla Balázs completamente armato, e quello dell'Indipendenza, guidato da Ejzenštejn a cavallo di un supporto di proiettore e giostrante con tanto di lancia e un apparecchio da proiezione. Gli altri guerrieri ricordati furono Léon Moussinac nella parte del generale Wallenstein, Hans Richter nella parte del generale Tilly, e Walter Ruttmann nella parte di san Giorgio. La ripresa cinematografica di questa tenzone fu «diretta» da Ejzenštejn, da Richter e da Montagu, ma sembra che la maggior parte di questa sceneggiatura improvvisata fosse opera di Richter. Eduard Tissé dovette girare l'intera buffonata allegorica in un sol giorno, perché la scandalizzata padrona del castello esigeva che si ponesse termine alle eccentricità dei congressisti. Questo cortometraggio, breve e dal montaggio non definitivo, è andato perso in un non precisato archivio cinematografico di Berlino.

The Road to Buenos Aires (*La via verso Buenos Aires*).

Il *réportage* di Albert Londres sulla tratta delle bianche fu proposto da Ejzenštejn a una casa produttrice francese ed Ejzenštejn vi lavorò per qualche tempo insieme a Montagu, ma il progetto finí nel nulla. Ejzenštejn in seguito motivò fra amici la scelta del soggetto spiegando argutamente che egli credeva nella tipizzazione degli interpreti nei film perché tanto non avrebbe potuto girare un film in Francia senza dover affidare delle parti alle amichette dei finanziatori.

Zaharoff.

Ejzenštejn si interessò particolarmente a una biografia, allora pubblicata, di Sir Basil Zaharoff, e suggerí l'idea di trarne un film, dapprima a case produttrici francesi e inglesi, e in seguito alla Paramount e ad altre case americane.

**Romance Sentimentale.*

Un breve film musicale realizzato da Grigorij Aleksandrov ed Eduard Tissé a Parigi. Il finanziatore del film avrebbe dato il denaro necessario alla produzione se Ejzenštejn avesse acconsentito a firmare il film come co-regista. Ejzenštejn dette il suo consenso prima ancora che venisse realizzato il film, e, in seguito, scrisse articoli per difendere il film dalle critiche come se questo fosse veramente opera sua, mentre la sua partecipazione si limitava a una poco piú che occasionale consulenza.

Arms and the man (*Le armi e l'uomo*).

George Bernard Shaw offrí a Ejzenštejn la possibilità di ridurre la sua commedia in film se questi fosse riuscito a interessare un produttore americano alla produzione. L'idea venne piú tardi proposta alla Paramount, ma senza suscitare alcun interesse.

Ulysses.

Durante il suo soggiorno parigino Ejzenštejn conobbe anche James Joyce e pensò per qualche tempo a un film tratto dall'*Ulysses*, progetto che non si concretò mai.

The War of the Worlds (*La guerra dei mondi*).

Quando Ejzenštejn firmò il contratto con la Paramount a Parigi, Jesse Lasky gli propose una riduzione cinematografica del romanzo di H. G. Wells, ma il progetto fu presto abbandonato perché rivelatosi troppo costoso.

Glass House (*La casa di vetro*).

Fu probabilmente suggerito dal romanzo *My* (*Noi*) di Evgenij Zamjatin. Ejzenštejn espose l'idea a Lasky in grandi linee, e Lasky vi si interessò, ma gli sforzi riuniti di Ejzenštejn, Aleksandrov e Montagu, con l'aggiunta di alcuni sceneggiatori della Paramount (fra cui Oliver Garrett), per trovare una storia che esprimesse l'idea, si risolse in nulla.

Sutter's Gold (*L'oro di Sutter*).

Fu il progetto presentato successivamente alla Paramount. Insieme con un *treatment* di Ejzenštejn, Aleksandrov e Montagu – basato sul romanzo *L'or* di Blaise Cendrars –, fu sottoposto a Lasky un dettagliato piano di lavorazione per dimostrare a quest'ultimo come il film avrebbe potuto esser realizzato su un piano di economia. (Ora nella Collezione Ejzenštejn nel Museo d'Arte Moderna di New York).

An American Tragedy (*Una tragedia americana*).

Fu lo schema piú sviluppato fra i diversi presentati alla Paramount. La riduzione del romanzo di Theodore Dreiser e il *treatment* furono approvati dallo stesso Dreiser, ma vennero rifiutati dalla Paramount, che affidò la regia del film a Joseph von Sternberg. Ivor Montagu precisa le diverse partecipazioni

in questo *treatment*, e in quello precedente di *Sutter's Gold*, come segue: «I *treatment* di questi due soggetti devono essere ascritti a S. M. Ejzenštejn, a Grigorij Aleksandrov e a me. Dopo lunghe e accurate ricerche, che, nella stragrande maggioranza, furono condotte da Ejzenštejn, il quale inoltre aveva dato l'avvio ai due progetti, questi e Aleksandrov scrissero l'abbozzo del primo soggetto, che poi facemmo tradurre, mentre l'abbozzo del secondo soggetto lo scrivemmo Ejzenštejn e io – il mio compito si limitò praticamente alla stesura grafica (come nel primo il compito della stesura grafica era stato di Aleksandrov) – mentre l'intera ideazione, generale e particolare di entrambi i soggetti fu di Ejzenštein». Dopo il fallimento di questo ennesimo progetto la Paramount, anche in omaggio alla violentissima campagna che divampava allora a Hollywood contro il regista sovietico, scisse il 23 ottobre 1930 il contratto con Ejzenštejn.

Once in a lifetime (*Una volta nella vita*).

Ejzenštejn ottenne da Sam H. Harris i diritti teatrali per la Russia della commedia omonima di Moss Hart e George S. Kaufman, con l'idea di metterla in scena a Mosca dopo il suo ritorno colà.

Un film in Giappone.

Poiché il viaggio di ritorno in Russia avrebbe dovuto effettuarsi via Giappone, fu contrattata per corrispondenza la realizzazione di un film in questo paese. Tale impegno fu poi annullato per aver Ejzenštejn cambiato idea sull'itinerario del viaggio e per la sopraggiunta occasione di girare un film nel Messico.

¡Que viva Mexico!

Film di produzione indipendente organizzata da Upton Sinclair. Sceneggiatura e regia di Ejzenštejn e Grigorij Aleksandrov. Operatore: Eduard Tissé.

Il materiale girato per questo film – circa 70 000 metri di pellicola – fu utilizzato nel 1933 da Sol Lesser, che ne ricavò *Thunder over Mexico (Lampi sul Messico)*, basato su un solo episodio dell'intero film progettato, e due cortometraggi: *Death Day* e *Ejzenštejn in Mexico*. Nel 1939 Marie Seton usò altro materiale girato per comporre *Time in the Sun* (montato da Roger Burnford con lunghi pezzi girati per *¡Que viva Mexico!* e dal montaggio appena abbozzato).

Ejzenštejn non ebbe mai modo di lavorare sul materiale girato. Vide *Thunder over Mexico* e *Time in the Sun* solo nel 1946 rimanendone piuttosto amareggiato. Scrisse infatti a Sadoul in proposito: «Ce qu'ils en ont fait comme montage c'est plutôt navrant». Nel 1955 l'americano Jay Leyda, che era stato allievo e traduttore di Ejzenštejn, ricuperò parte del negativo originale e anziché tentarne un nuovo montaggio si limitò a ricostruire alcune parti cosí com'erano uscite dalla macchina da presa di Tissé con tutte le varie prove e ripetizioni delle scene. Ne nacque un film di studio, della durata di quattro ore, intitolato *Studi per il film messicano di Ejzenštejn*, che permette di farsi un'idea di come aveva lavorato il regista in Messico.

Un film-reportage sulla Russia.

Film che avrebbe dovuto essere girato durante il viaggio di ritorno di Ejzenštejn a Mosca.

A modern «Götterdämmerung» (*Un moderno «Crepuscolo degli Dei»*).

Altro film progettato che avrebbe dovuto svolgere la storia dei miliardari Ivan Greuger e Lowenstein, che aveva studiato durante il soggiorno in Germania.

MMM.

Una commedia ideata da Ejzenštejn e che avrebbe dovuto esser realizzata subito dopo il suo ritorno a Mosca. Ma sebbene fossero già stati interpellati, per apparire nel film, gli attori Maksim Štrauch e Judif' Glizer, non si procedette oltre la fase di sceneggiatura.

Black Majesty (*Sua Maestà nera*).

Un film sulla rivoluzione haitiana era stato considerato a piú riprese, fin dai giorni di Parigi, prima che venisse firmato il contratto con la Paramount. Oltre che dal romanzo omonimo di John Vandercook, materiale per il film avrebbe dovuto esser tratto anche da *The Black Napoleon* di Percy Waxman, dal *Cërnyj konsul* (*Il console nero*) di Anatolij Vinogradov e dalla commedia *Der schwarze Napoleon* di Otten. Durante tutto il periodo in cui il progetto fu in esame si considerò di affidare la parte di interprete principale a Paul Robeson; ma nonostante due viaggi di questi a Mosca il progetto non andò oltre la fase di sceneggiatura.

Moskva (*Mosca*).

Un ambizioso film storico che avrebbe dovuto avere per tema quattro secoli dell'esistenza di Mosca dal tempo in cui era

divenuta una delle città piú importanti della Russia. Con la realizzazione di questo film avrebbe dovuto coincidere il ritorno di Ejzenštejn al teatro come regista di una commedia del suo sceneggiatore Natan Zarchi: *Mosca II*. Ma tanto il film quanto la commedia non ebbero realizzazione per l'avvenuta morte di Zarchi nel 1934.

La condition humaine (*La condizione umana*).

Questo film progettato avrebbe dovuto esser basato sulla riduzione cinematografica dell'omonimo romanzo di Malraux, scritta da Malraux stesso.

Bežin lug (*Il prato di Bežin*, 1937).

Prodotto dalla Mosfilm, Mosca. Sceneggiatura originaria di Aleksandr Ržeševskij, basato sull'omonimo racconto di Turgenev e sulla vita di Pavel Morozov; revisioni posteriori di Ejzenštejn e Isaak Babel'. Regia di Ejzenštejn. Operatore: Eduard Tissé. Fra gli attori erano Vitja Kartašev (Stepok), Boris Zachava (il padre) e Elena Teleševa (la madre).

Il film subí varie interruzioni, una particolarmente lunga a causa di un attacco di vaiolo di cui fu vittima Ejzenštejn, e ne venne poi definitivamente fermata la produzione il 17 marzo 1937 in seguito a un intervento del direttore della cinematografia sovietica, Boris Šumjatskij, che non approvava l'impostazione formale e ideologica del film.

Un film sulla guerra civile in Spagna.

Ricordato da Višnevskij nella sua piccola pubblicazione su Ejzenštejn.

Un film sull'organizzazione dell'Armata rossa nel 1917.

Questo film potrebbe essere identificato con una sceneggiatura scritta dallo stesso Višnevskij e intitolato *Noi, popolo russo* (*My – russkij narod*).

**Aleksandr Nevskij* (*Alessandro Nevsky*, 1938).

Produzione: Mosfilm, Mosca. Prima proiezione: 23 novembre 1938; 12 rulli, 3044 metri. Regia: S. M. Ejzenštejn e D. Vasil'ev. Sceneggiatura: Ejzenštejn e Pëtr Pavlenko. Operatore: Eduard Tissé. Aiuto-operatore: S. Uralov. Aiuto-registi: B. Ivanov, Nikolaj Maslov. Musica: Sergej Prokof'ev. Testo delle canzoni: Vladimir Lugovskoj. Fonico: V. Bogdankevič, con la collaborazione di B. Vol'skij e V. Popov. Scenografia: Isaak Špinel'. Costumi: K. Eliseev. Modelli dei costumi: I. Lamanova, I. Makarova. Consulenza storica: prof. A. Arcichovskij. Consulenza militare: K. Kalmykov. Consulenza alla recitazione degli attori: Elena Teleševa. Assistente al montaggio: E. Tobak.

Cast: Nikolaj Čerkasov (principe Aleksandr Nevskij), Nikolaj Ochlopkov (Vasilij Buslaj), Aleksandr Abrikosov (Gavrilo Oleksič), Dimitrij Orlov (Ignat, maestro armiere), Varvara Massalitinova (Amelfa Timofeevna, madre di Buslaj), Vera Ivaševa (Ol'ga, ragazza di Novgorod), Anna Danilova (Vasilisa, ragazza di Pskov), Vasilij Novikov (Pavša, governatore di Pskov, padre di Vasilisa), Nikolaj Arskij (Domaš Tverdislavič, boiaro di Novgorod), Sergej Blinnikov (Tverdilo, sindaco di Pskov, traditore), Ivan Lagutin (monaco Ananij, suo aiutante), Vladimir Eršov (Von Balk, Gran Maestro dell'Ordine Teutonico), N. Vitovtov e A. Gul'kovskij (cavalieri), Lev Fenin (vescovo), Naum Rogožin (monaco nero), Ljan-Kun (Chubilaj), I. Kljukvin (guerriero di Pskov), P. Paškov (Mikula), L. Judov (Savka), N. Aparin (Michalka).

Distribuito in Italia dalla Cinelatina.

La sceneggiatura fu iniziata nell'autunno del 1937 e la lavorazione ebbe termine durante l'estate del 1938. Prokof'ev ha scritto una cantata basandosi sulla propria partitura musicale per il film e l'ha intitolata anch'essa *Aleksandr Nevskij*.

Per questo film, nel febbraio 1939, Ejzenštejn ricevette l'Ordine di Lenin.

Perekop.

Il film avrebbe dovuto ricostruire l'inseguimento condotto da Frunze nel 1920 per attaccare le Guardie bianche del barone Wrangel che si ritiravano dalla penisola di Crimea.

Bol'šoj Ferganskij Kanal (*Il Canale di Fergana*, 1939).

Il film avrebbe dovuto svolgere la storia dell'Asia Centrale dall'antichità ai giorni nostri. Una spedizione esplorativa fu effettuata sui luoghi principali in cui avrebbe dovuto essere realizzato il film e fu anche girato del materiale, ma il progetto fu presto abbandonato. Il materiale girato fu montato in un breve documentario che venne proiettato il giorno dell'apertura del Canale. La sceneggiatura completa era di Pavlenko e di Ejzenštejn. Operatore del materiale di preparazione fu Eduard Tissé. Sergej Prokof'ev aveva composto lo schema della partitura musicale.

Un film su Puškin.

L'esame dell'archivio di Ejzenštejn ha rivelato che intorno al marzo 1940 il regista aveva lavorato al progetto di un film su Puškin, in cui pensava a un uso sperimentale del colore che evitava l'impiego dell'intero spettro per limitarsi ad alcuni colori soltanto, scelti in base alle necessità espressive.

Delo Bejlisa (*L'affare Bejlis*).

Ejzenštejn abbozza la sceneggiatura d'un film tratto dall'omonimo testo teatrale di L. R. Šejnin su un noto processo giudiziario antisemita russo.

Die Walküre (1940).

La seconda opera dell'*Anello dei Nibelunghi* di Riccardo Wagner. Fu messa in scena al Teatro dell'Opera Bolšoj, a Mosca. Regia di Ejzenštejn. Scenografia e costumi di Peter Williams su schizzi di Ejzenštejn. Direttore d'orchestra: Vasilij Nebol'sin. La prima rappresentazione avvenne il 21 novembre 1940.

Personaggi e interpreti: N. D. Spiller (Siglinda), Margarita Butenina (Brunilde), Elena Slivinskaja (Frika), Aleksandr Kanaev (Sigmondo), Vasilij Lubencov (Hunding), Innokentij Redikulcev (Wotan).

Mosca resiste.

Iniziata già la preparazione di *Ivan il Terribile*, essa venne sospesa per realizzare un lungo documentario a metraggio normale con la collaborazione di Quentin Reynolds. Il lungometraggio ebbe anche i titoli di *La guerra contro i nazisti* o di *Il vero volto del fascismo*. Il lungometraggio fu sospeso anch'esso in seguito al trasferimento di Reynolds da Mosca a Kujbyšev, avvenuto alla fine del 1941 insieme agli altri corrispondenti stranieri.

**Ivan Groznyj*: 1-ja serija i 2-ja serija (*Ivan il Terribile*: prima parte, 1944; seconda parte, presentata in Italia col titolo *La congiura dei Boiardi*, 1946).

Prodotto dallo Studio cinema centrale, ad Alma Ata. Prima proiezione: 30 dicembre 1944 (prima parte), agosto 1958 (seconda parte); 12 rulli, 2745 metri; 9 rulli, 2373,7 metri. Sceneggiatura e regia di Ejzenštejn. Operatori: Eduard Tissé (per gli esterni) e Andrej Moskvin (per gli interni). Musica di Sergej Prokof'ev. Testo delle canzoni: Vladimir Lugovskoj. Scenografia: Isaak Špinel'. Costumi: L. Naumova, assistito da N. Buzina. Truccatore: V. Gorjunov, assistito da E. Šakon.

Sonoro: V. Bogdankevič, B. Vol'skij. Aiuto-registi: B. Svešnikov, L. Indenbom. Assistenti alla regia: V. Kuznecova, I. Bir, B. Buneev. Assistente al montaggio: E. Tobak. Consulente: arciprete P. Cvetkov. Aiuto operatore: V. Dombrovskij.

Personaggi e interpreti: Nikolaj Čerkasov (Ivan IV), Ludmila Celichovskaja (Anastasija, sua moglie), Serafima Birman (boiarina Starickaja), Pëtr Kadočnikov (Vladimir Andreevič, suo figlio), M. Nazvanov (principe Andrej Kurbskij), Aleksandr Abrikosov (principe Fëdor Kolyčëv), A. Mgebrov (arcivescovo Pimen), Vsevolod Pudovkin (Nikolaj, il Fanatico), Michail Žarov (Maljuta Skuratov), Aleksej Buchma (Aleksej Basmanov), Michail Kuznecov (Fëdor, suo figlio), M. Michajlov (protodiacono), S. Timošenko (ambasciatore dell'Ordine di Livonia), A. Rumnev (straniero)' P. Massal'skij (re polacco Sigismondo). Nella parte di Ivan bambino Erik Pyr'ev.

Piuttosto complessa è la storia di quest'ultimo film di Ejzenštejn, alla cui preparazione stava già lavorando prima dell'attacco tedesco all'Unione Sovietica nel giugno del 1941. In seguito al trasferimento della Mosfilm ad Alma Ata l'inizio della lavorazione del film avvenne solo nel febbraio 1943. La sceneggiatura completa dell'opera, prevista in due parti, venne pubblicata nel 1944. La prima parte, portata a termine nell'ottobre del 1944, fu proiettata entro la fine dello stesso anno. Per questo film Ejzenštejn ebbe nel 1946 il Premio Stalin. Intanto il regista aveva completato anche la seconda parte del film, che ora prevedeva diviso in tre episodi. Alcune riprese della seconda parte vennero compiute nell'inverno 1944-45: le altre erano già state realizzate precedentemente, insieme a quelle della prima parte. Ultime a essere riprese furono le sequenze a colori. Il montaggio della seconda parte venne concluso nel febbraio 1946. La sera stessa Ejzenštejn venne colpito da un grave attacco cardiaco che lo costrinse a vari mesi di ospedale e a un lungo riposo. La seconda parte dell'*Ivan* era stata intanto condannata da una risoluzione del Comitato centrale del PC(b) dell'Urss. Il regista ne ebbe notizia solo parecchio tempo dopo, quando ebbe lasciato l'ospedale. Riconobbe in un articolo i suoi errori e si propose, appena le condizioni di salute glielo permettessero, di riprendere il lavoro, girando la terza parte e rielaborando la seconda. In realtà la salute gli impedì di affrontare di nuovo il lavoro creativo e poco dopo il suo cinquantesimo compleanno, la morte lo colse l'11 febbraio 1948. Il film condannato nel 1946 venne poi proiettato, nella versione originale, nel settembre del 1958 a Mosca, e poi nel resto del mondo.

Nota lessicale

Ejzenštejn ha usato nei suoi scritti e nelle sue lezioni alcuni termini completamente nuovi, o ha attribuito a termini noti significati profondamente diversi da quelli abituali. Abbiamo perciò creduto opportuno, anche per maggior comodità del lettore, cercare di dare una definizione esauriente di alcune espressioni e vocaboli tipicamente ejzenštejniani. Naturalmente sono i saggi stessi del regista, o le spiegazioni del Nižnij, a dare le definizioni piú esatte e le spiegazioni piú complete; quello che segue è un semplice riassunto, inteso a raggruppare indicazioni sparse in tutto il volume e a indicare lo schema secondo cui Ejzenštejn concepiva l'elaborazione cinematografica. Naturalmente abbiamo tralasciato termini come «montaggio» – elemento fondamentale nelle sue varie accezioni e combinazioni, che viene spiegato esaurientemente solo dall'intero volume – «inquadratura», o «regia», sulla quale Ejzenštejn contava di scrivere un intero grosso libro, alcuni frammenti del quale – i soli pubblicati – sono contenuti nel presente volume.

Foglio di montaggio (*Montažnyj list*). Si sarebbe tentati di tradurlo con «scaletta», termine col quale abitualmente si definisce in italiano il primo lavoro d'articolazione di un soggetto in scene e sequenze, in vista della sua elaborazione cinematografica. In realtà i fogli di montaggio di Ejzenštejn sono qualcosa di abbastanza diverso. Su di essi il regista già abbozza una scomposizione in scene e in inquadrature piuttosto particolareggiata, e si riferisce per lo piú a brani o episodi del soggetto. È una fase intermedia, di elaborazione della sceneggiatura, che ci sembra tipicamente ejzenštejniana, lontana tanto dalla sceneggiatura (cfr.) finale vera e propria, quanto dalla «scaletta» e vicina piuttosto alla fase del «trattamento» (cfr.).

Immagine (*Obraz*). In tutto un suo saggio Ejzenštejn intende con immagine la resa d'un concetto per mezzo d'una raf-

figurazione. E abbiamo perciò in certi casi usato l'espressione «concetto figurato» o «figurazione concettuale». Si tenga inoltre presente che *obraz* in russo ha anche un aggettivo da cui si forma un nuovo sostantivo: qualcosa come la «immaginità», ossia la resa per immagini. In italiano invece i derivati da immagine – a eccezione di immaginifico o immaginoso, dal significato troppo ristretto – come significato si rifanno piuttosto a immaginazione. Nelle perifrasi che si rendono cosí necessarie va ricordato comunque il duplice significato d'immagine: e cioè, da un lato, «forma esteriore, d'oggetti corporei, percepita con la vista», e dall'altro, «simbolo d'idea astratta».

Messa in inquadratura (*Mizankadr*). Ecco un'espressione coniata completamente ex novo da Ejzenštejn. Indica la messa in scena (cfr.) all'interno dell'inquadratura. Un intero capitolo delle *Lezioni* del Nižnij è dedicato a questa fase dell'elaborazione registica. In italiano s'è definita questa stessa operazione come «montaggio interno». Il termine di Ejzenštejn ha però un valore ben piú specifico. Abbiamo creduto di doverlo tradurre alla lettera, anche se l'espressione non è eccessivamente fluida. Nel caso in cui il termine dovesse diventare di uso piú comune ed entrare nella pratica del nostro linguaggio cinematografico suggeriremmo di foggiare il nuovo vocabolo «messinquadro».

Messa in scena (*Mizanscena*). Come rileva Nižnij, Ejzenštejn usa sempre il termine nella forma francese, rifacendosi però per il significato soprattutto al suo impiego nella pratica teatrale. *Mise en scène*, nel suo uso cinematografico, è in Francia addirittura sinonimo di «regia». «Messa in scena», come si può rilevare dal capitolo a essa dedicato nelle *Lezioni*, è l'organizzazione dell'azione e della recitazione entro una determinata scenografia (che può essere tanto costruita in teatro di posa quanto trovata in ambienti naturali). È un'operazione che in genere non ha corrispondente nella pratica della produzione cinematografica nelle varie parti del mondo, neanche in Italia. È necessario quindi accantonare i vari significati che l'espressione «messa in scena» può abitualmente avere nel linguaggio cinematografico o teatrale italiano.

Nodo di montaggio e inquadratura nodale (*Montažnyj uzel* e *uzlovoj kadr*). Per intendere meglio quest'espressione – coniata da Ejzenštejn – sarà forse utile fare un paragone con la struttura sintattica del discorso. Il «nodo di montaggio» corrisponde al periodo, l'«inquadratura nodale», alla proposizio-

ne principale. Avremmo potuto tradurre il termine russo quindi con «periodo di montaggio», ma era un'espressione che si prestava a equivoci; meglio sarebbe stato «frase di montaggio»: ma era difficile in questo caso definire l'inquadratura che costituisce come la proposizione principale della frase. Insoddisfacenti paiono infatti le espressioni «inquadratura principale» o «inquadratura-base», o (facendo un paragone con la metrica del verso) «inquadratura-accento». Abbiamo preferito dunque una traduzione piú letterale. «Nodo di montaggio» è quindi il brano minimo di montaggio (che può anche essere costituito da una sola inquadratura, cosí come in un periodo ci può essere una proposizione sola) con il quale è possibile descrivere un particolare momento nello sviluppo della narrazione cinematografica. «Inquadratura nodale» è l'inquadratura essenziale di un nodo, e determina con le sue caratteristiche tutte le altre inquadrature secondarie, atte a meglio rendere l'azione contenuta nel «nodo».

Produzione (*Postanovka*). In realtà il termine *postanovka* è, nella pratica cinematografica sovietica, quasi sinonimo di regia. Infatti troviamo sempre definito *postanovščik* il regista di un certo livello: non solo un Pudovkin e un Ejzenštejn ma anche un Kalatozov, un Čuchraj, uno Stolper. L'organizzazione della produzione cinematografica sovietica è infatti assai diversa, tanto da quella italiana ed europea in generale, quanto da quella statunitense. Il regista nell'Urss riassume un po' le funzioni del *producer* e del *director* americano, e in questo caso viene definito *postanovščik*. Mentre è *režissër* quando il suo lavoro richiede la «supervisione» produttiva e artistica di altri cineasti. *Postanovka* è quindi la produzione o realizzazione di un film, anche dal punto di vista artistico.

La produzione di un film, per Ejzenštejn, passa attraverso alcune fasi principali. Importantissima, essenziale, è tutta la lunga fase di preparazione, che va dall'elaborazione del copione alle prove con gli attori e alla definizione delle scenografie. L'elaborazione del copione, che noi di solito definiamo «sceneggiatura» (cfr.), comprende una prima fase durante la quale il testo di base, che può essere un'opera letteraria già esistente, o un soggetto originale, viene studiato in modo da trarne le idee guida e determinarne in conseguenza alcune caratteristiche fondamentali per la successiva elaborazione cinematografica. A un certo stadio questo lavoro può essere definito «trattamento» (cfr.). Una fase simultanea o immediatamente successiva può essere quella durante la quale sui «fogli di montaggio» (cfr.) l'azione nei vari episodi va ulteriormente precisata. A questo punto interviene il lavoro di «messa in scena» (cfr.) con il quale sono definiti i particolari ambienti dell'azione e i movimenti degli attori entro la scena. Si definiscono in questa fase le scenografie, le caratteristiche dei personaggi e nelle sue linee generali anche il dialogo. La fase successiva è quella della «scansione filmica» (cfr.). Mentre tutto il lavoro precedente non si differenzia sostanzialmente dal lavoro teatrale, abbiamo qui la prima fase propriamente filmica. L'azione viene vista ormai attraverso l'obbiettivo della macchina da presa. Si determinano ora i «nodi di montaggio» e le relative «inquadrature nodali», e quindi le angolazioni, i movimenti della macchina da presa, il tipo degli obbiettivi usati. A questo punto il copione, corredato di schizzi – che prima hanno illustrato gli sviluppi dell'azione nelle zone di recitazione e che ora indicano con esattezza come la macchina da presa ritagli le sue inquadrature nelle zone suddette – si può praticamente definire una sceneggiatura tecnica. L'ultima fase è quella in cui si determina lo svolgimento dell'azione all'interno di ogni singola inquadratura, nodale o secondaria: è la «messa in inquadratura». A questo punto si può passare alla fase di ripresa a cui seguirà quella di montaggio alla moviola. È chiaro che, nonostante la massima meticolosità nelle varie fasi di preparazione, in queste due ultime fasi saranno possibili improvvisazioni e mutamenti; ma è chiaro che il regista preparato e sagace non inizia la fase della ripresa senza vedere già dinanzi a sé, in immagini ben precise, tutto il film.

Scansione filmica (*Razkadrovka*). Letteralmente sarebbe la «inquadraturizzazione», e quindi la suddivisione in inquadrature di una scena o di una sequenza. Anche questa è una fase del lavoro di sceneggiatura (cfr.) fase che però avendo un'importanza ben precisa nel processo ejzenštejniano di lavorazione cinematografica richiedeva un'espressione nuova anche in italiano. Il capitolo delle *Lezioni* dedicato alla «scansione» ne illustra esaurientemente il significato.

Sceneggiatura (*Scenarij*). In italiano il termine sceneggiatura può venire applicato genericamente al lavoro di suddivisione in scene del soggetto e cioè al complesso e vario lavoro di preparazione del copione cinematografico. Abitualmente si definisce sceneggiatura anche lo «scenario», o sceneggiatura letteraria, nonché la sceneggiatura tecnica, descrizione particolareggiata delle inquadrature, dei dialoghi e delle indicazioni scenografiche con la quale il regista inizia il lavoro di ripresa vero e proprio. Sceneggiatura è anche la descrizione di un film

nelle sue varie scene e inquadrature «desunte» alla moviola dal film ormai terminato.

Tipaž. Questo termine russo venne usato da Ejzenštejn, al tempo del muto e dei suoi primi film, per definire la tendenza a servirsi di tipi naturali al posto degli attori professionali. Il metodo è spiegato esaurientemente da Ejzenštejn nel saggio *Dal teatro al cinema.* La teoria del *tipaž* venne poi abbandonata dallo stesso Ejzenštejn nei film sonori, per lo meno nella sua formulazione piú rigida ed estremistica. Ebbe però forti influenze anche nel cinema sonoro e fuori dell'Urss: per esempio, nel neorealismo italiano, con la sua ricerca di attori presi dalla strada, non professionisti, si può rintracciare come un'eco della teoria del *tipaž.*

Trattamento (*Treatment*). È un termine di origine americana, che viene usato da Ejzenštejn soprattutto in relazione al suo lavoro negli Stati Uniti, in particolare per definire la fase di sceneggiatura che aveva raggiunta nel preparare la riduzione cinematografica del romanzo di Dreiser *Una tragedia americana.* Il brano che riportiamo in appendice a pp. 175-78 può chiarire nel migliore dei modi che cosa si deve intendere per «trattamento». In italiano «trattamento» viene usato soltanto nel linguaggio strettamente cinematografico: abbiamo quindi preferito, in genere, tradurlo con il termine piú generico, ma piú diffuso di sceneggiatura (cfr.).

Nota bibliografica

Lezioni di regia. Redatto sugli stenogrammi (copie dei quali si trovano nell'Archivio Ejzenštejn e all'Istituto cinematografico, VGIK) e sulle note personali (schizzi, appunti, ecc.) prese da V. B. Nižnij, fu pubblicato nel 1958 dalla casa editrice Iskusstvo. L'anno prima erano apparsi i primi tre capitoli del libro in un'edizione dalla tiratura limitata (500 copie) destinata agli studenti e insegnanti dell'Istituto cinematografico. Le lezioni vennero tenute da Ejzenštejn tra l'autunno del 1932 e quello del 1933. In questa edizione abbiamo omesso la prefazione, *Ejzenštejn pedagog* (*Ejzenštejn pedagogo*) di Sergej Jutkevič. Segnaliamo che il volumetto, senza la prefazione di Jutkevič e senza l'appendice *Problemi di composizione*, è stato pubblicato in Inghilterra con il titolo *Lessons with Eisenstein* a cura di Ivor Montagu e Jay Leyda da George Allen & Unwin, London 1961, con una prefazione del Montagu, un poscritto del Leyda e in appendice il «Programma d'insegnamento della teoria e della pratica della regia cinematografica» preparato da Ejzenštejn per l'Istituto in cui insegnava, e che era stato pubblicato in una prima redazione come *Granit kinonauki. O metode prepodavanija predmeta režissury* (*Il granito della scienza cinematografica. Sul metodo d'insegnamento dell'oggetto della regia*), «Sovetskoe kino», 1933, nn. 5-6, pp. 58-67; n. 7, pp. 66-74; n. 9, pp. 61-74.

Problemi di composizione (*Voprosy kompozicii*). Stenogramma della lezione di Ejzenštejn, tenuta alla facoltà di regia del VGIK il 25 dicembre 1946. Pubblicata nella raccolta *Voprosy kinodramaturgii*, vyp. I, Iskusstvo, Moskva 1954, pp. 116-40.